

مكتبة  
الجامعة العامة للنشر والتوزيع

جورج لوكانش

# دراسات في الواقعية

جمعة: د. نايف بلوز

0159681



Bibliotheca Alexandrina



دراسات في الواقعية

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثالثة  
١٩٨٥ م - ١٤٠٥ هـ

**دار النشر**  
**المطبعة الحديثة والنشر والتوزيع**

بيروت - الحمراء - شارع اصل الله - ماهه ملام  
هاتف ٨٠٢٤٩٦ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٤٢٨  
بيروت - المصطبة - ماهه طاهر هاتف ٣١١٣١٠ - ٣٠١٠٣٠  
ص. ب ٦٣١١ / ١١٣ ملكي ٢٠٦٦٥٤١ - ٢٠٦٨٠



جورج لوكاتش

# دراسات في الواقعية

ترجمة  
د. نايف بلوز

مكتبة  
الجامعة اللبنانية - بيروت

العنوان الاصيل للكتاب

**GEORG LUKACS**

**Essays Ueber Realismus**

**Aufbau-Verlag, Berlin 1948**

## المثل الأعلى للإنسان المنجم في علم الجمال البرهوزي

على من يريد ان يتناول المسألة التي يدل عليها العنوان تناولاً جدياً الا ينصرف بذنه الى نظرية « فنانى الحياة » المحدثين وممارستهم في المرحلة الامبريالية . فالشوق الى الانسجام بين قدرات الانسان وقواه ما تلاشى على مر الأيام تلاشياً تاماً ابداً . وكلما ازدادت الحياة قبحاً وفساداً في عالم الرأسمالية المتطورة تطوراً واسعاً برّح بالافراد التعطش الى الجمال . غير ان شوق الناس في المرحلة الامبريالية الى الانسجام هو في الغالب تهرب جبان ، وفي احسن الحالات ، تهرب يتصف بالخشية من معضلات الحياة المتناقضة المحيطة بهم . انهم يشيحون بظرفهم عن الكفاحات الاجتماعية ، ويلشأون يبحثون عن الانسجام في اعماقهم الداخلية . ومثل هذا « الانسجام » ان هو الا انسجام ظاهري سطحي ، يصير الى عدم لدى اي تقاس جدي مع الواقع .

ان اولئك المفكرين النظريين والكتاب الكبار فعلاً ، الذين بشروا بالشوق الانساني الى الانسجام ، قد تثبتوا على الدوام تثبتاً واضحاً من ان انسجام الفرد يقتضي تعامله المنسجم مع العالم الخارجي وانسجامه مع المجتمع . ان

المدافعين النظرين الكبار عن الانسان المنسجم، منذ عصر النهضة ومروراً بفنكلمان حتى هيجل ، لم يفقوا عند الدهشة لكون اليونانيين قد أحالوا هذا المثل الاعلى الى واقع حقيقي ، بل ادر كوا ادراكاً متزايد الوضوح ، ان اسباب التطور المتناسق ، لانسان المرحلة الكلاسيكية في البلاد اليونانية، قائمة في البنية الاجتماعية والسياسية للديمقراطيات القديمة . ( اما ان العبودية كأساس لتلك الديمقراطيات قد بقيت خافية عليهم قليلاً او كثيراً فتلك مسألة أخرى ) .

ولقد تحدث هيجل عن اساس هذا الانسجام في الحياة والفن اليونانيين فقال : « ان اليونانيين ، وفقاً لواقعهم المباشر ، قد عاشوا في الوسط السعيدين الحرية الذاتية الواعية لذاتها وبين الجوهر الاخلاقي » . ويقارن هيجل ، في عرض هذه الفكرة ، الديمقراطية اليونانية بالاستبداد الشرقي الذي ليس فيه للشخص اي حق وبالمجتمع الحديث الذي تم فيه تكون التقسيم الاجتماعي للعمل : « كان الفرد في الحياة الاخلاقية اليونانية مستقلاً وحرّاً في ذاته ، غير انه لم يقطع صلته بالمصالح العامة القائمة للدولة الواقعية . ان العام في الاخلاق وحرية الشخص المجردة في الداخل والخارج بقيا حسب مبدأ الحياة اليونانية في انسجام لم يعكر صفوه .. ولم تظهر استقلالية للعنصر السيامي ازاء اخلاقية ذاتية مختلفة عنه . ان الاحساس الجميل ومعنى وروح هذا الانسجام الرائع قد مهرا بطابعها كل المنتجات التي وعت بها الحرية اليونانية ذاتها وادركت ماهيتها » .

وقد كان ماركس اول من كشف عن الامس الاقتصادية والاجتماعية لذلك الازدهار الفريد للحضارة البشرية ، ولتكامل الشخصية الانسانية لدى المواطنين الاحرار في الديمقراطيات اليونانية ، ولقد اماط اللثام ايضاً عن البذرة العقلية للشوق اللاعج الى الانسجام الذي يعمل في صدر افضل ممثلي البشرية والذي لم يرق اليه ثانية ابداً . ونحن نعلم منذ ماركس لماذا لا يمكن ان تستعاد ابداً

مرحلة « الطفولة السوية » تلك للتطور الانساني. غير ان الشوق الى حيازة مثل ذاك الانسجام مجدداً قد تفتح منذ عصر النهضة تفتحاً لم يعثوره أي ضعف ، لدى افضل ممثلي التقدم . ان انبعاث الفكر القديم ( فكر الاوائل ) والشعر والفن القديين ، في عصر النهضة ، تفسره الكفاحات الطبقة المباشرة في ذلك الزمان . ولا شك ان القانون الروماني ، كنظومة منسقة لاقتصاد سلعي متطور نسبياً ، كان سلاحاً قوياً في كفاح البرجوازية ضد المنظومة البدائية للامتيازات الاقطاعية . ولا شك ايضاً ان دراسة الانظمة القديّة والحروب الاهلية ، منذ عصر النهضة حتى روبسبير ، قد قدمت لكل الثوريين البرجوازيين والديمقراطيين اسلحة مشحونة في كفاحهم ضد الاقطاعية والملكية المطلقة. واذا كانت تلك الكفاحات جميعها مفعمة بالآوهم ، بتلك الآوهم البطولية التي تتعلق بإمكان تجدد الديمقراطية القديّة على اساس الاقتصاد الرأسمالي ، فلا مشاحة ابداً ان هذه الآوهم البطولية بالذات كانت ضرورية لطرح نقابات القرون الوسطى طرحاً ثورياً .

والى ذلك فقد اتصف لإحياء التراث القديم في عصر النهضة وبعده بميل متناقض في ذاته يتخطى قليلا او كثيراً الأفق البرجوازي . لقد عمل رجال عصر النهضة العظام ، تحذوم حماسة عاصفة ويجفزم غنى في قدراتهم العبقريّة لا مثيل له اليوم ، على تطوير جميع القوى المنتجة الاجتماعية . وقد كان هدفهم الكبير تعبير أطر القرون الوسطى المحلية والضيقة لحياتهم الاجتماعية ، وإيجاد وضع اجتماعي تتطابق فيه على نحو حر جميع قدراتهم الانسانية ، وتوفير كل امكانيات معرفة قوى الطبيعة معرفة عميقة ، واخضاعها جندياً لغاياتهم الانسانية. وقد كان هؤلاء الرجال العظام يدركون ادراكاً جلياً على الدوام ان التطور الفعلي للقوى المنتجة يعني تطور القدرات المنتجة للانسان ذاته . وكان المثل الأعلى للانسان المنسجم في عصر النهضة يتمثل في سيطرة أناس احرار ، في مجتمع حر ، على الطبيعة . لقد تحدث انجاز عن هذا الانقلاب التقدمي العظيم للانسانية فقال « ان اولئك الرجال الذين وضعوا

أسس السيادة الحديثة للبرجوازية كانوا يتصفون بكل ما يمكن ان يقال فيهم ، سوى كونهم ضيقى الأفق برجوازيًا . وانجز يرى كذلك في وضوح شديد أن هذا التطور الراقى والغنى للقدوات الشخصية ، حتى بالنسبة لأعلام الرجال ، ما كان ممكنًا الا في رأسمالية غير متطورة بعد : « أن أبطال ذلك الزمان ما كانوا قد أصبحوا مستعبدين لتقسيم العمل الذي نستشعر غالباً نتائج الآلة الى ضيق الأفق وأحادية الجانب لدى خلفهم » .

وكما تطورت اكثر القوى المنتجة للرأسمالية تعاظم الأثر الاستعبادي "تقسيم الرأسمالي للعمل . لقد جعلت فترة المشاغل ( المانيا كتورة ) من العامل اختصاصياً محدد الأفق ومتصلباً في مزاولته عمل واحد . وقد شرع جهاز الدولة منذ ذلك الحين يحول موظفيه الى بيروقراطيين يفكرون الى الفكر والروح .

وقادة الفكر في عصر التنوير العقلي ، الذين كلفوا بقايا القرون الوسطى كفاحاً أشد وأعنف بما فعله رجال عصر النهضة ، قد ادر كوا ، كمفكرين مخلصين صادقين ولا يصمتون حيال أي شيء ، وجود هذه التناقضات في تطور القوى المنتجة ، وكانوا هم انفسهم رائدين في مكافحتها . هكذا « يفضح » فرجسون (حسب كلمات ماركس ) التقسيم الرأسمالي للعمل الذي يتطور امام عينه ، « ان منها كثيرة لا تتطلب في الواقع أية مقدرة فكرية وهي تقن احسن الاتقان بالكبح الكامل للجناح العاطفة والعقل . ان الجهل هو ابو الفعالية العملية ، كما هو ابو الخرافات » ويضيف قائلاً بنظر متشائمة : « اذا: استمر التطور على هذا النحو « صنعنا شعباً من عبيد ولم يعد لدينا أي مواطن حر » .

ولدى فرجسون ، كما لدى كل علم من أعلام عصر التنوير ، يحاور النقد العنيف للتقسيم الرأسمالي للعمل ، مباشرة وبدون توسط ، الحث الشديد على تطور القوى المنتجة وعلى ازالة كل عقبة تنشأ اجتماعياً على طريق تقدمها المتواصل . وبهذا

يكون قد أنضح الازدواج الاساسي بالنسبة لمسألتنا ، ازدواج التفكير البرجوازي الحديث حول المجتمع ، الذي نجده في كل مذهب حديث وهام في علم الجمال ، وفي كل تفكير جدي حول الانسجام في الحياة وفي الفن . انه طريق حافل بالتناقض ، ذلك الذي سعى اليه اعلام الفكر ، في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، بين حدي طرفين ، كلاهما خاطيء على السواء ، وكلاهما ضروري كذلك اجتماعياً على ذات النحو .

يتمثل احد هذين الطرفين بتمجيد الاسلوب الرأسمالي لتطور القوى المنتجة — وهو لمرحلة طويلة الاسلوب الوحيد الممكن لتطورها — وبشكل بهذا تفضيلاً تبريرياً عن استبعاد الانسان الخفيف وقزيقه ، عن قبح الحياة الفظيع الذي حمله معه تطور القوى المنتجة بصورة ضرورية ومتعاطمة .

والطرف الآخر الخاطيء يقوم على عدم رؤية الصفة التقدمية لهذا التطور ، بسبب النتائج المريعة التي نجمت عنه ، من أية وجهة نظر انسانية : فثمة تهرب من الحاضر الى الماضي ، من حاضر العمل الذي اصبح عقياً وغدا فيه الانسان مجرد متم للآلة ، تهرب الى القرون الوسطى ، حيث كان عمل الحرفي المتعدد الجوانب ما يزال « يستطيع أن يرتفع الى احساس في معين وضيق » ( ماركس ) وحيث كان الناس ما يزالون يقيمون « صلة استباحة هامة » ( ماركس ) . انه الازدواج بين الدفاع التبريري والرجعية الرومانية .

ان الأدباء وعلماء الجمال الكبار في عصر التنوير وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر لم يقعوا فريسة هذا الاحراج الكاذب . غير انهم لم يستطيعوا حل التناقضات الموجودة في المجتمع الرأسمالي . ان عظمتهم وجسارتهم تكمنان في انهم ، ودون ان يعيروا بالأحالة التناقض التي تحتم ان يسقطوا فيها ، قد انتقدوا المجتمع البرجوازي انتقاداً لاهواة فيه ، ولم ينقطعوا ولا لحظة مع ذلك عن تأكيد ولائهم للتقدم .

ولهذا فان الجوانب المتناقضة لدى مفكري عصر التنوير تتجاوز بدون أي توسط . وكتاب ومفكرو الكلاسيك الألماني ، الذين يرجع نشاطهم الحاسم الى مرحلة ما بعد الثورة الفرنسية ، قد سعوا الى حلول طوباوية مختلفة . ولم يكن تقدم للتقسيم الرأسمالي للعمل اقل حدة من تقدم مفكري عصر التنوير ، بل انهم قد اكدوا بعنف متزايد على تمزق الانسان . لقد قال غوته على لسان بطله ولهم ما يستر : « ما ينبغي صنع الحديد الجيد حين تكون انما في الداخلية مليئة بالادران والصدأ ، وما ينفع الاعتناء بقطعة ارض حين اكون أنا مع نفسي في صراع دائم؟ » . وكان غوته يدرك بجلاء ان هذا الكيان غير المتناسق مرتبط بوضع البرجوازية الاجتماعي ، فقد قال : « قد يستطيع مواطن ما ان يتال استحقاقاً ، وبأقصى الحالات ، ان يتقف فكره » ، غير ان شخصيته تنهب هدأً منها فعل ... لا يجوز ان يسأل : ما انت ؟ وانما فقط : ماذا تملك ؟ وأي ادراك وأية معرفة وأية قدرة وأية ثروة تملك ... أن عليه كي يصبح صالحاً للاستعمال ان يدرب قدرة واحدة فقط ويشترط الا يكون ، بل لا يجوز ان يكون ، في جوهره انسجام ، لأنه ينبغي عليه كما يصبح مفيداً على نحو ما ، أن يعمل كل شيء آخر » .

ان الادباء والمفكرين الكبار في المرحلة الكلاسيكية في المانيا قد بحثوا ، اذ ذاك ، في الفن ، عن انسجام الانسان وما يلائمه من جمال . ولأن نشاطهم قد جرى بعد الثورة الفرنسية ، فقد كانوا عاوين من اوهام عصر التنوير البطولية . لكنهم لم يتقاعسوا عن الكفاح في سبيل الانسان المنسجم والتعبير الفني عنه . وقد اكتسب نشاطهم الجمالي عبر ذلك أهمية بارزة ، غالباً ما كانت متصفة بمثالية مضخمة . فلم يروا في الانسجام الفني مجرد انعكاس وتعبير عن الانسان المنسجم ، بل الوسيلة الرئيسية لتجاوز تمزق الانسان وتشوّهه ، عن طريق التقسيم الرأسمالي للعمل ، وتجاوزاً داخلياً . وينجم بالضرورة عن هذا الطرح للسؤال التخلي عن القيام باجراء تجاوز



للصفة غير المنسجمة للحياة الرأسمالية ، كما هي في هذه الحياة نفسها . فانسجام  
الانسان يكتسب ملامح بعيدة عن الحياة وتنتصب غريبة ازامها . لنرى كيف  
أند شلر الجمال :

توغلوا سعداً في فلك الجمال

اما في التراب فتصكث الثقالة مع المادة

التي تخضع لها .

وامام النظرة المفتونة تنتصب اللوحة ،

لا كما يحامى عذاب التحرر من الكتلة ،

بل دشبكة هيئة كأنها منبثقة من العدم .

كل الشكوك والكفاحات تصبت امام اليقين الاعلى بالنصر .

ولقد طردت اللوحة من ذاتها كل شاهد على الاحتياج البشري .

هنا يتجلى بوضوح التعبير عن الجانب المثالي للفلسفة والأدب الكلاسيكيين .  
وهذه المثالية تبرز أيضاً في أن شلر قد عارض النشاط الجمالي بالعمل الانساني  
معارضة حادة جداً . فشلر يشق ، على اساس نظرات واقعية تاريخية هامة ، جهد  
الانسان الجمالي من فيض قوى كل كائن حي . ان نظرية « اللعب » الصادرة عن  
هذا ، تطمح الى حذف انقسام الانسان الناجم عن التقسيم الرأسمالي للعمل ، فهي  
ترفع راية الكفاح في سبيل الشخصية الانسانية الكلية الحصة والكاملة التطور ،  
لكنها ترى امكانية هذا التطور خارج العمل الواقعي لعصرها . « ذلك ان الانسان  
يلعب فقط حين يكون انساناً بالمعنى الكامل للكلمة ، ولا يكون الانسان انساناً  
تماماً الا حيث يلعب » . ان الصفة المثالية لمثل هذه النظريات بادية للعيان ، غير  
ان من الضروري بذات الوقت ان نرى كيف نشأت الصفة المثالية في تفكير  
كبار الكلاسيكيين الالمان عن وضعهم الاجتماعي .

فبالذات لأنهم ما أرادوا ان يمحوا ، ولا يبال من الاحوال ، الجوانب  
 الا انسانية للتطور الرأسمالي ، ولأنهم من جهة ثانية لا يريدون ان يقوموا بتلاوت  
 امام النقد الرجعي والروماني للرأسمالية ، ولكن لأنهم لم يكن يوسعهم مع  
 ذلك ان يروا ولا بشكل من الاشكال تخطي الرأسمالية بالاشتراكية ، تحم عليهم  
 ان يبحثوا عن مثل هذه الخارج المحافظة على المثل الأعلى للانسان المنسجم .  
 ان الطوباوية الجمالية لاتجنب فقط العمل الواقعي الملموس بل تسعى  
 أيضاً الى دبوب طوباوية بالمعنى الاجتماعي العام . لقد اعتد غوته وشالر ان  
 زمرة قليلة من الناس تستطيع ان تحقق المثل الأعلى للشخصية المنسجمة تحقيقاً  
 عملياً ، وعبر هذا التحقيق الواقعي يمكن ايجاد البذور من اجل الانتشار العام لهذا  
 المثل الأعلى في البشرية قاطبة ، ان الأمر هو تقريباً كما أمل فورد ، فمن طريق انشاء  
 تعاونية طوباوية Phalanstère يتم التحول التدريجي لكل المجتمع الى الاشتراكية ،  
 كما فهمها هو . وهذا الاعتقاد هو اساس فكر التربية في « ولهم ما يستر » .  
 وبمثل هذه الآمال الطوباوية يصدق أثر شالر « حول تربية الانسان  
 الجمالية » .

لكن اذ يبحث المرء عن تمزق الانسان وخلاصه ، بصورة رئيسية لدى  
 الأفراد ، تبرز الى المقدمة مسألة التمزق في الحس والعقل . وانه الجلي تماماً من جهة  
 أخرى ان النقطة المركزية في هذه المسألة وثيقة الصلة بالمثالية الفلسفية ، كما أنه من  
 الجلي كذلك ، أنه تواجهنا هنا موضوعاً مسألة رئيسية من مسائل انقسام الانسان  
 عن طريق التقسيم الرأسمالي للعمل . ان التطوير الوحيد الجانب والاستعبادي  
 لقدرات مفردة للانسان ، هذا التطوير الناقص عن التقسيم الرأسمالي للعمل ، يدع  
 سائر صفات ونوازع الانسان « طليقة » فهي فضائل أو تتعرض على نحو سديمي  
 فوضوي . واذ يتوقف غوته وشالر عند هذه النقطة من المسألة فيها يطرحان بذلك  
 القضية الكبرى للانقسام الممكن بين النوازع البشرية .

لكن هذه القضية صارت بعد مضي عدة عقود حبر الزاوية في منظومة فوريه الطوباوية ، فقوريه ينطلق من انه ليس ثمة نازعة من النوازع الانسانية سيئة بذاتها ولذاتها ، انها تغلوسية نتيجة الصفة الفوضوية والالانسانية للتقسيم الرأسمالي للعمل ، وهنا ينهب فوريه بنقله الى ابعد مما ذهب اليه نقد مفكري التنوير والكلاسيكيين ، فيتصدى حتى لنقد المسائل الاساسية موضوعياً للتقسيم الرأسمالي للعمل ، مثل الانفصال بين المدينة والريف ، ان المهمة الرئيسية للاستراكية التي كان يحلم بها طوباوياً ، ولكل مؤسساتها الاجتماعية ، تقوم على تطوير القدرات والنوازع الغافية لدى كل انسان تطويراً كاملاً ، وبذات الوقت ، احلال الانسجام أيضاً بين قدرات كل فرد وترسيخه عبر التفاعل المتناسق بين مختلف الشخصيات في عالم الاشتراكية .

ان هيجل وبلازك ، معاصري فوريه الكبيرين ، قد عايشا تناقضات التقسيم الرأسمالي للعمل بشكل متطور أكثر بكثير مما عايشه غوته وشلر أيام نشاطها المشترك . ان رثات الازعان والشكوى التي صبحت جميع آمال غوته وشلر الطوباوية قد أصبحت هنا هي الميمنة . ان المفكر الكبير والاديب الواقعي الكبير قد أدركا الصلة الالانسانية للمجتمع الرأسمالي وسجقه لأي انسجام انساني لدى كل فرد ، وفي كل مظهر من مظاهر حياته ، بقسوة شديدة . فالانسجام الجمالي في الحياة اليونانية والفن اليوناني هو عند هيجل شيء مفقود لا يمكن ان يستعاد .

ان « روح العالم » قد قطعت المجال الجمالي مدبرة ، وأسرت في ملاحظة أهداف أخرى . وقد تمزقت سيطرة النثر على البشرية . والواقعي الكبير بلازك يبين بالذات كيف ان المجتمع الرأسمالي يلتجئ بضرورة قاهرة الدشال والقبج في كل مظهر من مظاهر الحياة البشرية ، وكيف أن المجتمع يدوس بالاقدام الطموح الانساني الى حياة جمية متسقة . حقاً تطفو لدى بلازك أيضاً « جزر » صغيرة

لأفراد منسجمين على نحو طارىء . الا أنها لم تعد تشكل بذور تجدد طوباوي للعالم، يحلم به الناس بل، حوادث عارضة صدفة ، ومنعزلة ، وخلص عرضي يتشل بعض الناس السعداء صدفة من تحت ضربات الرأسمالية الحديدية .

وهكذا افضى كفاح خيرة ممثلي مرحلة الثورات البرجوازية البطولي في سبيل الانسان المنسجم الى وقاء حزين ، الى ماتم يندب فيه الانسان الضائع، الذي لامرد له، لشروط تقطع جميع القدرات الانسانية تقتحاً منسجماً . وهناك فقط حيث يتقلب نقد المجتمع البرجوازي الى احساس اولي بالاشتراكية تحمل محل الرثاء الحزين الاحلام الطوباوية العظيمة للمؤسسين الأول للاشتراكية .

ومع تلاشي الاوهام البطولية للوحدة الثورية ، اوهام احياء الديمقراطية القديمة ، يجري في تطور الفن وعلم الجمال البرجوازيين افراغ للفهم الكلاسيكي من محتواه . ان « الانسجام » الشكلي البحث الناشيء على هذا النحو لا يت بصلة الى الحياة لا في الماضي ولا في الحاضر . انه يصبح اكاديمياً خالفاً فارغاً من المحتوى ويعبر عن انصراف بطر ومغرور عن قبح الحياة .

وعلى الدوام يقل رضا ام فنانني ومفكري مرحلة انحطاط البرجوازية بهذه النزعة الاكاديمية الفارغة . وتكروهم للمثل الاعلى للانسجام الكلاسيكي له اسبابه العميقة الاجتماعية والفنية . ان الواقعيين الجديين يريدون بدون تحفظ ان يعكسوا الحياة الاجتماعية في زمانهم عكساً صادقاً ، ولهذا فهم يتخلون ، في تحديد هدفهم الفني ، عن اي انسجام في العنصر الانساني وعن اي جمال للشخصية الانسانية المنسجمة .

والمرء يتساهل عما يكمن وراء هذا التخلي وكيف يتحقق . ان الجمال والانسجام قد ينحطان عن طريق النزعة الاكاديمية الى لا مبالاة فارغة ، الى مجرد مسألة شكلية . لكنها في جوهرها ليسا فارغين ولا لامباليين انسانياً . ان مفاهيمها

لا تبدو الآن فارغة إلا لأن المجتمع البرجوازي قد حرم هذه المفاهيم من كل تحقق واقعي في الحياة . ان حلم الانسجام لا يمكن اذن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الأسر الا حين يكون حصيلة ميول في الحياة ذاتها، ميول واقعية وجدية وتقدمية بالنسبة للبشرية . وحلم الانسجام هذا هو بالتالي التقيض بالذات لما ترمي اليه النزعة الاكاديمية ، التي تزعم انها تكمل الكلاسيكيين ، والتقيض بالذات للتحقق المزيف والانسجام المزيف والفارغ والمصطنع الذي تقدمه لنا تلك النزعة . ان هربها من قبج الحياة ولا انسانيتها في الرأسمالية ليس سوى استسلام متخاذل امامها .

ولكن ليس هذا هو الاستسلام الفني الوحيد امام هذا العداء الاولي للفن ، امام هذه اللا انسانية التي بلغت حد البربرية . فثمة فنانون مرموقون ومكافحون مخلصون ضد زمانهم واصدقاء متحمسون للتقدم الانساني يستسلمون ايضاً — دون ان يريدوا ذلك او يدعوا به — بالذات كفنانيين امام العداء للفن في عصرهم . هنا يكتسب المضمون الاجتماعي الانساني لمقولات الجمال والانسجام الجمالية اهمية حالية ضخمة تتخطى الأدب والفن . ان الواقعيين الكبار في عصر الرأسمالية المزدهرة — ولناخذ نموذج بلزاك كمثال على ذلك — قد نعم عليهم ، من حيث هم مصورون صادقون للواقع ، ان يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم . وقد استطاعوا ، اذ ارادوا ان يكونوا واقعيين كبداً ، ان يصوروا الحياة المتنافرة الممزقة ، الحياة التي تسحق كل مافي الانسان من عظيم وجيل بلا رحمة ، بل تفعل ما هو أسوأ من ذلك ، تمسسه داخلياً وتفسده وتشدّه الى اللقذارة . وكانت النتيجة النهائية التي وصلوا اليها هي ان المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الانسانيين الصريحتين ، وان الناس في المجتمع الرأسمالي هم ، كما قال بلزاك في سفرية مرة ، اما جبابرة او غشاشون وبالتالي اما مستثمرون بليدون او اوغاد .

ان هذه النتيجة التي ترفع اصبع الانهزام بشجاعة في وجه المجتمع البرجوازي تميزاً صارخاً الواقعة الأصيلة من كل تزعة اكاديمية ، تخلع الألوان الجميلة على الحياة وتقر من نشأتها . وفي داخل هذا البفض ، الذي يتهم المجتمع الرأسمالي ، تنفزع السبل ايضاً ، حسب الكيفية التي يتم فيها بلوغ النتيجة فنياً : فيما اذا كانت نتيجة تحطيم الانسان الناجمة عن الرأسمالية قد اصبحت بدون تحفظ أساس الصياغة الفنية ، او فيما اذا كان الكفاح ضد هذا التحطيم ، وسمو وجمال القوى الانسانية التي تحطم والتي تتمرد بحظ قليل او كبير من النجاح ، قد شاركت في هذه الصياغة ايضاً . ان هذا الأمر يلوح في البداية كطرح في خالص للسألة . والواقع ان هذا الناحية لا تمارس تأثيرها بصورة ميكانيكية ، موازية للسنخ السياسي والاجتماعي على البرورية الرأسمالية والامبريالية . ان مجلة من الكتاب ، الذين يتهبون بعيداً في موقفهم اليساري ، يسلمون ، كواقعة ، باذلال الرأسمالية للانسان وتحطيمها اياه . وهم يبدون حيالها سنخاً عميقاً يجد التعبير الفني عنه بالذات في عرض هذه الواقعة وفضحها في قطاعتها العارية . وفي آخرون ايضاً لاتهم قنوداتهم عن ملامح سياسية واجتماعية صريحة ، الا انهم يصوغون بزخم حي الكفاح اليومي بل كفاح كل ساعة ، تحم على انسان هذا الزمان ان يخوضه ضد البيئة الرأسمالية ، في سبل الحفاظ على تكامله الانساني . وفي هذا الكفاح تلتحق الميزة حتماً بالانسان اذا اعتمد فقط على طاقاته الفردية ، ولن يتم له الظفر الا اذا وجد صلة حية بالقوى الشعبية التي تكفل النصر النهائي للتزعة الانسانية اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً .

لقد اصبح مكسيم غوركي كاتباً رائداً في الأدب العالمي الحديث ، لأن هذه الترابطات قد وجدت في آثوره صياغة فنية بالغة الرقي . ولعل فضاة الحياة الرهية في المجتمع الرأسمالي ما انكشفت ابداً بمثل هذا الصدق ولا رسمت ابداً بمثل هذه الألوان القاتمة ، ومع ذلك فان تأثيرها يختلف هنا تماماً عما نجد لدى معظم

معاصريه بل لدى اكبر الكتاب بينهم ايضاً . ذلك ان غوركي لايقدم ابدأ  
النتيجة العادية لما ينهار في عالم الرأسمالية ، وبسببها ، بل يعبد بالعكس الى صياغة  
ما ينهار وكيف ينهار وبأي كفاح يتم القضاء عليه . انه يرى الجمال الانساني  
والميل العضوي الى الانسجام والى تفتح القدرات الفنية والمضطهدة والمشوهة  
والضالة حتى في أسوأ امثلة الجنس ، الذي هو الانسان . ان كون الطموح الحي  
الى الجمال والانسجام قد تحطم امام اعيننا هو بالذات ما يمنع ادائه جلجلتها المدوية  
في الابعاد وصداها الذي يملأ الاسماع في كل مكان .

ومن جهة ثانية تتخذ الاشارة الدالة على المخرج لدى غوركي مظهرأ  
ملموساً فنياً . أي انه يصوغ كيف تيقظ حركة العمال الثورية وانتفاضة الشعب  
الانسان وتطوره ، وتجعل حياته الداخلية تزهر وتمنحه وعياً وطاقة ورقة . هنا  
لايتنصب فقط نظام اجتماعي ضد نظام اجتماعي ونظرة الى العالم ضد نظرة الى  
العالم، بل ان الانسان الجديد المتنامي يجعل المضامين الجديدة ملموسة حية وقابلة  
للمعايشة فنياً .

هنا يتحول مبدأ الصياغة الفنية الى عنصر سياسي واجتماعي . لقد بلغ  
التمرد على القديم لدى غوركي حداً من سلطان التأثير وبلغ تعبيره عن الانفعال  
بالجديد درجة من اتقاد الحماسة لامثل لها عند احد من معاصريه . ان ذلك  
التمرد وهذا الانفعال بالنصر — انطلاقاً من كونها تعبيراً عما في صدر الانسان  
الحي — مما قاما معنى ما دار الكلام حوله : عدم الاستسلام فنياً امام الرأسمالية .  
لدى غوركي يتطابق الوضوح الفني والوضوح السياسي . غير ان توانيها ليس ابدأ  
ضرورياً ضرورة ميكانيكية . فقد تجرؤعة راديكالية اضعف اساساً من فاحية  
النظرة الى العالم والناحية الفنية ، في سعيها الى التبع المباشر الاوسع والاسرع ،  
الى الخضوع لصنمية مبنية ومبته . ومن جهة اخرى ليست معاداة الرأسمالية  
للفن وحيدة الطرف . فكل فنان اصل ، من حيث هو خالق للنماذج انسانية ،

هو كذلك حتماً علو للنظام الرأسمالي - سواء علم ذلك او لم يعلم - بنتيجة انتقاعه لعرض اناس خصيين ومتقنين . قد يستطيع ان يتخذ موقفاً محايداً وقد يلوذ بالريبة ، بل يوسع حتى ان يعتقد انه يحافظ . لكن انتقاضه الاصلية ستشع الى بعيد فنياً ، حين لا تغلب ، نتيجة غموض فكري واجتماعي كبير جداً ، الى رجعة دومانسية معادية للتقدم الانساني عامة .

وهنا في قضية الدفاع عن الكرامة الانسانية المداسة ، وعن انسانية الانسان التي تحول دونها العرافيل ، كان أتاتول فرانس أكثر جنودية وحزماً من أميل.زولا ، وسنكلير لويس ( الباكر ) أكثر من ابتون سنكلر ، وتوماس مان أكثر من دوس باسوس . وليس من قبيل الصدفة ان أكثرية واقعي زمائنا الكبار - ومواقصيون كبار لأنهم يكرهون فعلاً المبدأ الميت ولا يطلون القوالب الميتة بديكورات شكلية - قد وجدت كذلك ، عبر الفن ، طريقها الى الشعب . وكان دومان رولان الأحزم في قطع هذا الطريق ولزام على الكتاب التبعين ان يقرأوا هذه القضية ان يفكروا ملياً بالدوب التي سار عليها أيضاً هنريش مان وتوماس مان وعديدون غيرهما . ان انتقاضه الواقعيين الباذين عنحي أم حدث في فن العالم البرجوازي في زمائنا . فعبه هذه الانتقاضة ، في هذه المرحلة غير الملائمة فنياً ، والتي تمت عن الأعطاط العام في الثقافة البرجوازية ، نشأ فن ذو أهمية . اما فيما يتعلق بارتباط افضل بمثل هذه الواقعة الأصلية بالاثورات العظيمة للامان السالفة فليس الاثر الحاسم فيه درجة العناية بالاثورات لدى كل واحد منهم . قد تغلب هذه النقطة دوراً كبيراً لدى دومان رولان وتوماس مان . غير ان الأمر الحاسم هو التواضع الموضوعي والتواصل الموضوعي للسائل الانسانية الكبرى لتطور البشرية حتى الآن . وانه لتواصل يرتبط بالشروط الحالية الخاصة لزمائنا ، وبالتالي فهو في هذه الحالة التواصل الذي يكافح ، في الثقافة الرأسمالية ، ما يتوجب على الفنان الكبير ان يحاجه دفاعاً عن فنه .



ثم هناك درب آخر سلكه كتاب كثيرون - لا يعدون غير مرموقين  
بجمال من الاحوال لا من ناحية وزنهم الادبي ولا من ناحية وزنهم الثقافي العام - :  
وهؤلاء تغلوا جندياً وبجزم عن المثل الأعلى للجمال والانسجام «السالفين» وتناولوا  
اناس ومجتمع زمانهم «هكذا كما هم» ، وبعبارة افضل ، هكذا كما يبدوون عادة  
في التجربة المباشرة للحياة الوسطية في الرأسمالية . وبالفعل تفقد كل مقولات علم  
الجمال القديم معناها حيال تصوير عالم معطى على هذا النحو . وذلك يتم لا لأنها  
فعلاً قد اتى عليها الزمان موضوعياً - فقد رأينا قبل قليل كيف انها لا تزال ذات  
فعالية حيوية لدى الواقعيين الكبار في زماننا ، بأسلوب متغير وتحت شروط  
متغيرة تغيراً اساسياً - لكنها فقدت هنا فعلاً كل معنى ، لأن الرأسمالية قد دمرت  
اساسها الاجتماعي الانساني يوماً ، ولأن الكتاب لا يتطلعون الى عرض الكفاح  
ضد هذا التدمير بل الى عرض الكفاح ضد العالم المدمر ، ليس الى عرض العملية  
الحية بل النتيجة الميتة . وقد كانت الخاتمة المنطقية الصحيحة اذن التخلي بصورة  
جندية عن كل جمال وانسجام ومنع الأدب دور مجرد مسجل للتتابع الزمني لهذا  
«العصر الحديدي» .

وقد جرى هذا أيضاً في سير التطور الى حد بعيد . فقد ظهرت اعمال  
احتوت على الخلاصة الفكرية وعلى دراسات البيئة الوصفية النخ . لعالم ، كارت  
يلبخي ان يشرح اولاً بعرضه ادبياً . الا انها اتخذت الشكل الكتابي النهائي ،  
بالضبط حيث كان يجب ان يبدأ الخلق الأدبي حقاً . وقد عُمد الى رسم اناس  
ومصائر تشتمل على اقوى الملامح الصارخة لتدمير الرأسمالية الاجتماعي للانسان ،  
وهي معروضة بترتيب زمني ومصقوفة جنباً الى جنب . وازاء هؤلاء الناس  
ومصائرهم ، حيث تحصى بدقة صارمة النتائج الجاهزة والجاهزة تقريباً لهذا التدمير ،  
لا يمكن أن ينشأ تعاطف يأخذ بجامع القلب ويميز المرء شخصياً . ذلك لأنه لا احد

يعايش ما ضاع انسانياً مع المهدوم ان المرء ، لا يعايش سوى برنامج مجرد وليس ما يتحقق ، حين يتطورون الى الامام ، نتيجة نظرة الكتّاب السياسية الى العالم .  
 طبعاً ليس هذا التيار هو وحده الموجود في الأدب بل انه لا يظهر تقريباً ابداً في نقاوة حقيقية ، اذ انه من المتعذر ان يكون هناك كاتب اصلي - ولكن برنامج المعلن ما يكون - يتغلى كلياً عن الجمال . بيد ان الجمال لم يعد في نظر الكتاب سوى شيء غريب تماماً عن مادة الحياة التي يعرضونها ، بل هو معاد لها عداء صريحاً . وهكذا يغدو الجمال لدى فلوبر مبدأ شكلياً خالصاً للانتقاء البلاغي والتصويري للكلمات ، مبدأ يفرض فناً من الخارج على مواد الحياة التي تعارضه . وهكذا تصير غربة الجمل عن الحياة وعداؤه لها ، عند بودلير ، الى شكل مستقل غير مألوف وشيطاني وغوي .

في كل هذه الأساليب في الصياغة ، والايديولوجيات العميقة التناقضات التي يتصف بها فنانون كبار ، يعكس قبح الحياة الرأسمالية المعادي للفن . وهذا القبح يستبد استبداداً متزايداً بمدارك فاني ومفكري المرحلة الامبريالية . ولقد عرضت لا انسانية الرأسمالية بأبعاد اضخم فيما بعد . لكن لم تعرض بقرف ساخط كما كان في الماضي ، وانما بالحناء واع أو غير واع امام « عمليتها » .

وقد حلت محل المثل الأعلى اليوناني للجمال نزع شرقية اضيفت عليها مسحة عصرية او تمجيد مستحدث للفن الغوطي وفن الباروك . ان نيتشه قد نفذ هذا الانعطاف الايديولوجي ، اذ اعتبر الانسان المنسجم في الحضارة اليونانية غرافة ، وحوّل حضارة اليونان والنهضة « واقعياً » الى مملكة « اللا انسانية المائلة الضخامة والحيوانية » . وقد ودرت الفاشيستي كل هذه الميول الانحطاطية للتطور البرجوازي ، واستخدمتها كعناصر لديماغوجيتها الاجتماعية والقومية وكمداميك ايديولوجية في:

السجون وغرف التعذيب التي «تضخ بالانسانية» التي جعلتها الفاشيستي المستولية على السلطة حقيقة واقعية في كل مكان .

ان النفوذ الحي للدب المعادي للفاشيستي يتمثل في نزعة الانسانية المستيقظة مجدداً . والمثليون قد عرفوا ما فعلوا حين كلفوا « بروفورم في التربية السياسية » ، الفريد بوملر ، بالكفاح ضد النزعة الانسانية الكلاسيكية ، كهمزة رئيسية . فبفضل الروح الانسانية والانتفاضات الانسانية التي تغلغل في اعمال اناطول فرانس ورومان وولان وتوماس وهنريش مان ، والتي تجتديها متجداً عنها على الدوام في اعمال خيرة الكتاب المعادين للفاشيستي ، نشأ ادب يؤلف اليوم موضع فخرنا ، وهو سينتقد في المستقبل الشرف الفتي لعصرنا . انه ادب « ضد التيار » ، وذلك لا لأنه يكافح الآراء البربرية الرجعية ووقائع هذا الزمان فحسب ، بل لأنه يخوض ايضاً كفاحاً صدامياً باسلاً ومظفراً ، في كل قضايا الابداع الادبي ، ضد اباداة الفن العظيم ، ضد اباداة الواقعة العظيمة ؛ ضد التيار الرئيسي الضروري ضرورة طبيعية للمجتمع الرأسمالي الراهن . اما الى أي مدى يعرف كل من المثليين الكبار للأدب المعادي للفاشيستي نفسه ، كمكمل للاتجاهات الكلاسيكية ، او يتبنى ذلك ، فهذا امر غير حاسم الأهمية . المهم انه هنا ايضاً تجري بصورة موضوعية مواصلة افضل مآثر التطور الانساني حتى الآن .

١٩٣٨



## السيماء الفكرية للشخصيات الفنية

ان الايقاظ ينتسبون الى عالم مشترك  
أما النائم فينصرف الى عالمه الخاص فيحسب  
هين اقلية

- ١ -

لا تدين « مادية » افلاطون بفعلها الباقي على مر الاجيال اطلاقاً لمضمونها  
الفكري فعسب . ان نضادة هذا الحوار ترجع ( بخلاف حوارات اخرى كثيرة  
ثبتت فيها افلاطون على الاقل اجزاء من نظامه هامة بنفس الدرجة ) الى ان هنا  
جملة من الاشخاص الهامين مثل سقراط والسييادس وارستوفان و كثيرين غيرهم  
يمثلون امامنا في خصوصيتهم الفردية الحية، والى ان هذا الحوار لا يقدم لنا افكاراً  
فعسب بل شخصيات يمكن ان تستعاد معاشتها .  
فعلام يعتمد تأتلى هؤلاء الناس بالحياة ؟

ان افلاطون فنان كبير استطاع عرض ظاهرة اشخاصه ومحيطهم ببراعة  
تشكيلية يونانية الاصاله . لكن فن عرض الناس الخارجيين والمحيط الخارجي تنطوي  
عليه بعض حوارات افلاطون الاخرى ، وان لم يبلغ هذه الدرجة العالية من بث  
الحياة فيها . و كثيرون من مقلدي الحوارات الافلاطونية ساروا على هذا المنوال ،  
غير اننا لا نجد لديهم أي اثر لهذا التأتلى بالحياة .

يبدو لي أن تأتق اشخاص المادبة بالحياة يكمن سبه فف موضع آخر .  
من الواضح ان الحقيقة الحسية لحياة الناس والمحيط وسلة مساعدة ضرورية، لكنها  
لست ابدا الوسلة الحاسمة فف الابداع الادي ذاته . فالابداع الادي ينطلق ،  
بمخلاف ذلك ، من ان افلاطون قد جعل افكار شخصياته المختلفة ومواقفها المختلفة  
ازاء نفس المسألة - مسألة ما هو الحب تبدو كبسة شخصية وكأمتق بميزة لأشخاصه  
وأحفلها بالحياة . ان افكار الافراد ليست نتائج مجردة عامة، بل ان جماع شخصية  
كل منهم تتركز فف سياق التفكير بهذه المسألة واستجلاء الرأي فيها وبلوغ غاية  
المطاف فف معالجتها .

ان هذا الطراز الجوهري المائل امامنا والصفة السياقية فف التفكير قد أتاحا  
لأفلاطون ان يجعل اسلوبه فف معالجة المسألة ، وفف ما يتبناه كمسلة لا تحتاج الى  
برهان ، وفف ما يقدم له البرهان ، وكيف يسوق البرهان ، ومستوى التجريد فف  
افكاره ، ومصدر امثاله الحسية ، وماذا يعمل او يقفز عنه ، وكيف يفعل هذا ،  
أن يجعل كل هذه الامور تبدو وكأنها سبة عميقة بميزة لكل فرد . ان جملة من  
الناس النابضين بالحياة يلتصون امامنا ، وم فف تفردم الانساني الخاص مطبوعون  
ففي الذاكرة لا يطويهم النسيان ، والى ذلك لا يتميز هؤلاء الاشخاص جميعهم  
إلا بسياهم الفكرية ، وبها يختلف بعضهم عن بعض ويصيرون افراداً ، يمثل كل  
منهم بذات الوقت نموذجاً .

من الواضح ان هذه حالة متطرفة فف الادب العالمي ولكنها ليست الوحيدة .  
ويكفي أن نذكر هنا « ابن أع رامو » ، لديبدو و « الرائعة المجهولة » ، لبلزاك .  
ففي هذين العاملين ايضاً يكتب الاشخاص قسماهم الفردية من موقعهم الحي  
والشخصي والمصوري من مسائل مجردة . والسياء الفكرية هي التي تؤلف كذلك  
الوسلة الرئيسية لصياغة الشخصية المقعنة بالحياة . ان هذه الحالات المتطرفة

توضح مسألة في الخلق الادبي قلت معالجتها، لكنها هامة بالنسبة للوقت الحاضر .

ان الآثار الفنية الكبرى في الادب العالمي ترمس بدقة وعناية السياء الفكرية لأشخاصها . اما المخطاط الادب فيتجلى دائماً — وقد يكون هذا الامر على اشد ما يكون من الوضوح في الزمن الحديث — في انحاء السياء الفكرية ، في الاحمال الواعي لها أو في عجز الكاتب عن طرح هذه المسألة فحلها انشائياً في عرضه الادبي ، ولا غنى لكل عمل ادبي كبير عن عرض اشغافه في تضافر شامل لعلاقاتهم بعضهم مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود . وكلما كان ادراك هذه العلاقات اعمق ، وكان الجهد في لإخراج خيوط هذه الوشائج انخصب ، كان العمل الأدبي أكبر قيمة وبالتالي اقرب منلما من غنى الحياة الفعلي ومن «خبث » عملية التطور الواقعية الذي تحدث عنه لينين مراراً . وسيدرك من لا ينوء تحت عبء المزاعم الانشطاطية البرجوازية أو المزاعم الاجتماعية المبتذلة ان مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرتها الى العالم فكراً تؤلف جزءاً مكوناً ضرورياً وهاماً من الترجمة الفنية للواقع .

إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي الى العالم لا يمكن أن يكون تاماً . فالنظرة الى العالم هي الشكل الاقصى للوعي . والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة الى العالم . ان النظرة الى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد ، وهي أرقى تغيير يميز ماهيته الداخلية ، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهلمة عكساً بليغاً .

وينبغي علينا هنا ان نزيل بعض تقاطع سوء الفهم الشائعة بالنسبة لسياء الفكرية . قبل كل شيء لا تعني السياء الفكرية للتأذج الأدبية ان مداركهم صحيحة تماماً صحة موضوعية ، وان نظرتهم الشخصية الى العالم تعكس الواقع الموضوعي عكساً صادقاً . ان تولستوي هو احد كبار الفنانين في مجال صياغة

السياء الفكرية . فلنورد كمثال على ذلك احد اشخاصه كونستانتين ليفين الذي يتمتع بسياء فكرية بارزة القسامات — متى كان كونستانتين على حق؟ لنقل بكلمة جازمة : لم يكن على حق البتة . وقد صاغ تولستوي كون بطله على غير حق بصدق لا رحمة فيه . ويكفي أن يتذكر المرء هنا مناقشات ليفين مع شقيقه أو مع او بلونسكي التي عرض فيها تولستوي بمنتهى البراعة الفنية تبدلات آراء ليفين بالذات وشلحات فكره وقفزاته المتقلبة من طرف الى تقيضه تقللاً عن التآزم . ففي هذا التحول الدائم بالمضبط الذي تصعبه القفزات تتجلى وحدة سياء ليفين . الفكرية : الطراز الذي يقبل باعتناق مختلف الآراء المتناقضة . لكن السمة الخاصة التي تصف بها هذه الآراء في كل مرة تمثل على الدوام طرازاً ليفياً شخصياً في تفكيره وفي معايشة الدلالة العامة . ومع ذلك لا تنجصر هذه الوحدة الشخصية أبداً بالشخصية المحضة : فهي في هذا الشكل الشخصي ، على كل الاغلاط الواقعية في المضامين الجزئية ، ذات صلاحية عامة .

والشكل الثاني لسوء الفهم ، الذي يمكن أن ينشأ هنا ، هو ان يتصور المرء أن الصياغة التامة للسياء الفكرية تشتمل كيفية فكرية مجردة . وقد أدى النقاش الذي اسهدف سطحية النزعة الطبيعية ، والذي له ما يبرره ، الى مثل هذه الاستنتاجات أحياناً .

لقد وضع اندره جيد في هذا النقاش مسرحية متويدات Mithridate لراسين في ذروة لا يمكن أن يرقى اليها ، ولا سيما حوار الملك مع ابناته حول الكفاح ضد روما أو الاستسلام لها . قال جيد : « يقيناً ما تبادل احد الآباء مع الابناء البتة مثل هذا الحديث على هذا النحو . ومع ذلك ( أو بالضبط لذلك ) سيتعرف كل الآباء والابناء على أنفسهم مجدداً في هذا المشهد » . ان هذا الفهم يعني ان الطابع الفكري المجرّد لراسين وشللر هو أصح وسيلة لصياغة التعبير عن



السياء الفكرية . ولكنني أعتقد ان هذا ليس حقيقياً . لنقم بمقارنة ملك راسين وأبنائه مع أي ابطال لشكسبير تتصف نظراتهم الى العالم بالتضاد ، مثل بروتوس وكليوس ، أو لتقارن النظرات المتعارضة الى العالم لدى ابطال شلر ، فالنشتان واوكتافيو وماكس ييكولوميني ، ولدى ابطال غوته ، اغمون واورانيون . لا مجال للشك أبداً بأننا لا نجد لدى شكسبير وغوته تألقاً بالحياة الحسية للأشخاص فصب بل نجد أيضاً ملامح أوضح وأبرز للسياء الفكرية .

ومن السهل التعرف على السبب . ان الصلات المقامة بين النظرة الى العالم والوجود الشخصي هي لدى شلر ورأسين أبسط وأشد استقامة وأكثر تصلباً وأقفر بما هي عليه لدى شكسبير وغوته . وجيد على حق حين يناقش « الطبيعة » . المبتذلة والضحلة ، ويتخذ موقفاً الى جانب الشعر الذي يفصح عن الدلالة العامة . لكن الدلالة العامة لدى راسين وشلر مباشرة جداً . وأشخاص شلر بسيطون ، وكما يقول ماركس ، « أبواق روح الزمن » .

لنتنقل الى مشاهد الحوار بين الملك وابنائهم التي يشهد بها جيد . فعلى مستوى فكري بلاغي عالٍ ، وبلغة متناسقة الجرس ناعمة وغنية بالتعبير على نحو مثير للاعجاب ، تجري الموازنة في الموقف من روما تأييداً ومعارضة عبر ثلاث كلمات طويلة . اما كيف ينبثق هذا الموقف عن حياة الأبطال الشخصية ، وأي التجارب المعاشة والمصائر هي التي تحدد الحجاج الملموسة وتوزعها وجودياً ، فهذا ما يبقى مغلفاً بالغموض . ان التصرف الوحيد الشخصي الانساني الذي تشتمل عليه المأساة ، أعني حب الملك ولديه للمرأة ذاتها ، لا يرتبط بهذا الحوار الا ارتباطاً خارجياً مفككاً . ان هذا الحوار الفكري المخرج اخراجاً رقيقاً مدعماً يبقى لذلك معلقاً في الهواء ، فلا جنود له يمكن رؤيتها في نوازع الأشخاص . الانسانية ، ولذلك لا يمكنه ايضاً ان يضيء ، عليهم كما هي الحال عند شكسبير ، سمات واضحة فكرياً .

وسأورد كمثل معاكس أحد الملامح الكثيرة من فن شكسبير في تحديد وصف الأشخاص . ان بروتوس روائي وكليسيوس ايقوري ، وشكسبير يلمس هذين الأمرين لمساً خفيفاً فقط في جل معودة . لكن ما أعمق ارتباط رواقية بروتوس بكل حياته : ان زوجته بورتيا هي ابنة كاتو ، وكل صلاتها مشربة بأفكار وعواطف رواقية رومانية — دون ان ينطق بذلك صراحة — وما أشد ما يعبر سلوك بروتوس تعبيراً متميزاً عن وفاقته ذات الطراز الخاص : مثاليته الخاصة وبقته الساذجة وأسلوبه الخطابي الخالي من كل زينة مقصودة ومن كل خضامة بلاغية . وكذلك الأمر بالنسبة لايقورية كليسيوس . وأود هنا أن انه فقط الى ملمح رقيق رقة استثنائية وعميق . فكليسيوس القوي الذي لا تلين له قناة ، بسبب ايقوريته بالذات ، قد ارتد عن إلحاده الايقوري ، عندما أصبح الانهار المأسوي للاستفاضة واضحاً للعيان ، وعندما أصبحت كل الامائر تشير الى انهار آخر انتفاضة جمهورية ، فنشأ يؤمن برموز وتنبؤات كان ايقور يهزأ بها دوماً .

لقد اهتممنا هنا بملمح فقط من أسلوب الصياغة الشكسبييري للسياسة الفكرية وليس بالوصف الكامل لبروتوس وكليسيوس أبداً . وما أغنى وأخصب تلك الملامح وما أعقد تضافر الحياة الأكثر شخصية بمعضلات الحياة الاجتماعية . اما عند راسين فنجد ، بخلاف ذلك ، صلة الفرد بالعمومية المجردة أقل توسطاً وأكثر مباشرة واستقامة . ان غنى أشخاص شكسبير وتألقهم بالحياة ، والتجريدية النسبية في شعر راسين هما أمران قد تم الاقتران بهما دائماً . لكن النتائج الفلسفية الفنية لهذا التضاد لم ترد دائماً بوضوح .

المسألة تدور هنا حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه . وهذا الغنى وهذا العمق ينشأن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النزاعات الانسانية . ان اناس الواقع لا يعملون جنباً الى

جنب بل من اجل بعضهم بعضاً وضد بعضهم بعضاً . وهذا الكفاح هو الذي يؤلف اساس وجود وتفتح الفردية الانسانية .

ان الحدث Handlung كملتقى لتلك الافعال المتبادلة المتشابكة في ممارسة الانسان ، والصراع كشكل اساسي لهذه الافعال المتبادلة الكفاحية والمليئة بالتناقض ، وان التوازي والتضاد كشكلين لتجلي الاتجاه ، شكلين تقارن فيها النوازع البشرية فعلها تأكداً وتنازعاً : كل هذه المبادئ الاساسية للتأليف الادبي تعكس ، في تركيز انشائي . الاشكال الاساسية الأعم والأعمق ضرورة للحياة الانسانية ذاتها . ولكن الأمر لا يتعلق بهذه الأشكال فصعب . ان الظواهر العامة النموذجية ينبغي ان تصير بذات الوقت الوقت الى تصرفات خاصة ، الى نوازع شخصية لاناس معينين ، والفنان هو الذي يخلق اوضاعاً ووسائل تعبير . يمكن بواسطتها ان يظهر حسيماً كيف تشق هذه النوازع الفردية اطر العالم . الفردي المحض .

هنا يكمن سر النهوض بالفردية الى مستوى النموذجي ، دون ان تسلب منها القسمة الفردية ، بل بالتشديد على القسمة الفردية بالذات . ان هذا الوعي الملموس - مثله مثل الهوى المندفع المتفتح تفتحاً تاماً وبالبالغ أعلى ذراه - يجب الفرد تفتحاً انسانياً لقدراته الغافية فيه ، والتي لا يمتلكها في الحياة ذاتها الا على نحو مشوه ، والتي لا تتعدى فيها نطاق الرغبة والامكان .

ان الحقيقة الادبية لعكس الواقع الموضوعي تركز الى ان ما يرتقي الى واقع مصاغ ادبياً ان هو الا ما ينطوي عليه الانسان كمكانية . ان التخطيطي الادبي يقوم على اعطاء هذه الامكانيات الغافية في الانسان تفتحاً كاملاً .

وبالعكس ان وعي الفرديات المخلوقة فنياً يصبح مجرداً نسبياً ، ولادم فيه ، كما هي الحال عند راسين وسلار ، حين يتفصل على الاقل جزئياً عن امكانيات

الانسان الملموسة تلك ، حين لا يبنى على اساس سجال خصب وحسي للنوازع البشرية ، وحين يقدم كيفية إنسانية بالاستناد ايضاً على غير هذا التصعيد . ان الشخصية الادبية لا تصبح هامة وغموضية الا حين يقنى للفنان الكشف عن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة ، والا حين يعيش الشخص الادبي أمام اعيننا نفسها أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضايا الفردية الخاصة وكأنها مسألة حياة أو موت .

وواضح ان مقدرة الشخصية الادبية هنا على التعميم الفكري تلعب دوراً هاملاً . ان التعميم ينحط الى تجريد فارغ فقط ، حين تنقطع الصلة بين الفكرة المجردة والمعاينة الشخصية ، وحين لا نعيش هذه الصلة سوية مع الشخص الادبي . واذا ما استطاع الفنان ان ينشئ هذه الصلات بحياتها الكاملة المتدفقة فلن يقف تشعب الأثر الفني بالأفكار هاملاً دون حسيته الفنية بل بالعكس سيعززها .

لتذكر رواية غوته « سنوات تعلم ولهم مايلستر » ، ففي هذه الرواية المرموقة يتم بلوغ مرحلة حاسمة في الحدث عبر اعداد عرض مسرحية « هملت » . وغوته لا يعبر وزناً كبيراً لوصف الجزئيات التكنيكية لهذا العرض ، تلك التي كانت ستحوز على اهتمام كاتب مثل زولا . فالاعداد عنده هو بالجواهر ذهني فكري يشمل جملة من المناقشات الواسعة والعميقة ، حول سمة كل وجه بمفرده في هملت ، حول اسلوب شكسبير في التأليف وحول الشعر الملحمي والندامي . ومع ذلك فهذه الجدالات ليست مجردة بناتاً بالمعنى الادبي — انها ليست كذلك لأن كل وقفة تفصيلية ، كل اجابة ، وكل حديث ، لا يكشف فقط عن شيء جوهري في الموضوع بل يظهر ايضاً بذات الوقت ، وعلى نحو لا يمكن فصله ، ملمحاً جديداً اعمق في الطبيعة الشخصية للشكلمين ، يظهر ملمحاً ما كان يوسعنا ادراكه لولا هذه الاحاديث . ان ولهم مايلستر وسرلو واوري يعبرون عن اعماق خصيتهم

الانسانية الفردية في محاورتهم كنظرين او ممثلين او مخرجين ان يسيطروا فكرياً على مسألة شكسير . ان التحديد الناشئ على هذا النحو لسياهم الفكرية يكمل صياغة جماع شخصيتهم الفردية - الانسانية ويجعلها ملموسة .

غير ان خلق السبأ الفكرية فوق ذلك اهمية تأليفية استثنائية . ان اندره جيدبرز في تحليله لدوستوفسكي ، على نحو صحيح ودقيق ، ان كل كاتب كبير ينشئ في تأليفاته تسلسلاً معيناً للأشخاص ، وان هذا التسلسل أو الترتيب لا يميز فقط المحتوى الاجتماعي ونظرة الكاتب الى العالم ، بل يمثل أيضاً الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز الى الاطراف وبالعكس وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف .

ونستطيع هنا ان نحلل هذه المسألة من ناحيتها الشكلية فحسب . كل عمل ادبي تم تنقيحه واتقانه فعلياً يحتوي على مثل هذا التسلسل . والكاتب يمنع اشخاصه « رتبة » معينة فيجعلهم شخصيات رئيسية او وجوهاً عرضية . وهذه الضرورة الصورية قوية الى حد ان القارئ ايضاً يبحث في الاعمال غير المتقنة بصورة غريبة عن هذا التسلسل ، ويبدى امتعاضه عندما لا تتوافق صياغة الوجوه الرئيسية ، بالمقارنة مع الوجوه الأخرى ومع الحدث ، مع الرتبة التي تناسب موقعها في التأليف .

ان رتبة الشخصية الرئيسية تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيا لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها ، برعي ايضاً ، الى مستوى معين ملموس للعمومية . وشكسير الذي يستخدم ، في كثير من دراماته الناضجة ، الصياغة المتوازية للمصائر بمنع وجوهه الرئيسية ، دوماً عبر هذه القدرة على التعميم الواعي للمصير ، رتبته الملائمة ، وبالتالي جدارتها كشخصيات رئيسية في مجمل الحدث واشير هنا فقط الى صلات التوازي المعروفة من الجميع ، هاملت - لايرتس ،

لير - غلوستر ، ففي الحالتين يرتفع البطل الرئيسي فوق الوجه العرضي ، عبر كون ميزته الشخصية الأعمق تكمن في أنه لا يعاني مصيره الفردي فقط في الصدفة المصطاة مباشرة بصورة عفوية ولا في رد الفعل العاطفي التلقائي على هذا المصير . ان نواة شخصيته تقوم بالعكس في تخطيطه ، بكامل حياته الداخلية ، للمعطى البحت تخطي معايشة ، وفي ارادة معايشة مصيره الشخصي في عموميته وفي ارتباطه بالعالم .

ان السياء الفكرية الأغنى والأخصب والأبرز والأعمق ترجع اذن بالجوهر الى قدرة الشخصية الادبية على املاء السلطة المركزية المستندة إليها تأليفاً على نحو حسي ومقتنع . ومع ان السياء الفكرية الأشد بروزاً تؤلف الشرط الاول ، الذي لا غنى عنه من اجل اداء السلطة المركزية التأليفية ، فان هذا الوجه لا يحتاج ابداً لأن يكون ممثلاً للافكار الصحيحة ، من ناحية المحتوى الواقعي الموضوعي . لقد كانت كاسيوس على حق دائماً من ناحية المحتوى الواقعي ازاء بروتوس ، وكذلك كينت ازاء لير ، واورانيوس ازاء اخون . بيد ان بروتوس ولير واخون قد استطاعوا ان يكونوا شخصيات رئيسية ، وذلك بالضبط بفضل سياتها الفكرية البارزة . ولماذا ؟ لأن هذا التسلسل لا تحدده مقاييس فكرية مجردة بل تحدده المسألة العلية المعقدة التي تخص اثرأ معيناً . فالأمر لا يتعلق بالتضاد المجرد بين الصحيح والخطأ . والحالات التاريخية هي بهذا الصدد شديدة التعقيد والتناقض . فالإبطال المأسويون في التاريخ لا يقتوفون اخطاء عرضية او ليس عندهم مثل هذه الاخطاء . ان اخطاءهم ترتبط على العكس ارتباطاً ضرورياً بالمسائل الأكثر أهمية لانتقال تحف به الازمة . ان بروتوس شكسبير واخون غوته يمثلان ، على نحو بليغ ، الملامح النموذجية التي يتسم بها الصدام المأسوي في مرحلة معينة او طراز معين من الصراع الاجتماعي . واذا ما استوعب هذا الصراع استيعاباً عميقاً وصحيحاً يصبح هم الكاتب أن يجعل من أولئك الافراد الذين يتجلى

الصراع في صفاتهم الشخصية، البالغة ذروتها في ميائهم الفكرية، على أشد ما يكون التجلي حضوراً في الحس وملاءمة ، شخصيات رئيسية .

ان سلطان الفكرة والقدرة على التجريد يمثلان فقط إحدى الوسائط العديدة للوصل بين الجزئي والعام . وعلى كل حال فنحن هنا ازاء لحظة هامة للنتاج الفني الأصيل . ان مقدرة الشخصيات الادبية على وعي ذاتها تلعب دوراً بارزاً في الأدب . وطبعاً يمكن ان يتخذ ارتفاع المصير الفردي فوق مجرد الفردي ويجرد الجزئي في الأدب اشكالاً شديدة الاختلاف . وهذا الارتفاع لا يخضع فقط لقدرة الكاتب بل يخضع ايضاً ، بالنسبة لذات الكاتب ، لنوع المسألة المعالجة وللسماء الفكرية للشخصية التي تلائم صياغة المسألة اشد ملاءمة . ان تيمون شكبير يسمو بمصيره الى مستوى في التجريد ، يدين معه النقد الذي يفكك الجماعة الإنسانية وينها ، ووعي عطيل لمصيره لا يمكن أن يقوم الا على ادراك واقع ان ترزع ايمانه بدبلمونه يعني بذات الوقت ترزع كل قواعد وجوده . ولا يوجد بين عطيل وتيمون فرق اساسي، من وجهة نظر الصياغة التأليفية لوعي المصير، وصياغة السماء الفكرية وارتفاع المصير الخاص فوق مجرد الجزئي العرضي .

طبعاً لا تعني الضرورة التأليفية لرتبة الأشخاص الرئيسيين مطلباً شكلياً ، بل هي مثل كل مسألة اصيلة انعكاس للواقع الموضوعي ، وان لم يكن هذا الانعكاس مباشراً . ان التعيينات النموذجية فعلاً والأشد نقاوة وتطرفاً لحالة اجتماعية ما ، لنموذج تاريخي -- اجتماعي ، ما تجد تعبيراً ملائماً عنها بالذات في هذه الصياغة . ولدى بلزاك نجد الترابط بين الضرورة التأليفية وانعكاس الواقع الاجتماعي على أشد ما يكون من الواضح . لقد صاغ بلزاك مجموعة لا يمكن حصرها من الناس المتحدثين من اشد طبقات المجتمع البرجوازي اختلافاً . ولم يكن يكتفي ابداً بعرض فئة او زمرة عن طريق ممثل واحد لها ، بل كانت يقدم كل اسلوب

نمذجي لتجلي المجتمع البرجوازي بسلسلة كاملة من الممثلين . وفي قلب هذه الزمر يظل الشخص الأسمى ، ذو السياء الفكرية الأبرز ، هو الشخصية الرئيسية لدى بلزاك : فورتان كجرم وغويبيك كمرابي . ان صياغة السياء الفكرية تقتضي وصف الأشخاص وصفاً انسانياً عاماً وعميقاً وواسعاً الى ابعاد حد . ان بقي الفكرة يتجاوز تجاوزاً كبيراً كل امكانية وسطية دون ان يفقد مع ذلك ، في مكان ما ، صفة التعبير الشخصي ، بل انه يتجاوزها بالضبط عن طريق تعميقه . وهذا يشترط قبل كل شيء القعدة على استحضار المعاشة غير المتقطعة للصلة الحية بين التجارب الشخصية للوجه الأدبي وتعبيرها الفكري ، وبالتالي صياغة الانفكاد كمسار للحياة لا كنتيجة لها ، ويتطلب الى ذلك تصوراً للشخصيات يجعل الرقي الفكري يظهر ، انطلاقاً منها ، كامر ممكن وضروري .

من كل هذا يتبين لنا ان ضرورة العمل على اخراج السياء الفكرية تعجم عن الفهم العالي للنمذجي . فكلما كان فهم الكاتب للعصر ومساقله الكبرى أعمق كان عرضه أبعد من المستوى اليومي العادي . ذلك ان التناقضات الكبيرة تقفد في الحياة اليومية حدتها وتبدو مخترقة بالصدف غير المبالية وغير المترابطة . ولا تلقى ابداً سكلها النقي المتفتح فعلا ، الذي لا يمكن ان يظهر الا حين يدفع كل تناقض الى نتائج الأبعد والأشد تطرفاً ، وحين يصبح كل ما ينطوي عليه التناقض حاضراً للحس وجلياً للعيان .

ان مقبرة الأدباء الكبار على خلق شخصيات نموذجية وحالات نموذجية تتجاوز إذن الملاحظة الأصح للواقع اليومي . ان المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر ابداً في معاينة الشأن اليومي . بل انها تقوم ، استناداً الى استيعاب الملامح الجوهرية ، على خلق شخصيات وحالات غير ممكنة بتامها في الحياة



اليومية ، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة والميول ، التي لا يظهر فعلها في الحياة اليومية الا مشوشاً مضطرباً ، في وضوح التفاعل الاوفى والاصفى للتناقضات .

فدون كيشوت هو بهذا المعنى الرفيع للكلمة إحدى الشخصيات الأشد نموذجية في الادب العالمي . ولاشك ان حالات مثل الكفاح ضد الطواحين الهوائية تعد من انجح الحالات التي صيغت حتى الآن واكثرها نموذجية ، مع ان مثل هذه الحالة لا تحدث في الحياة اليومية . ان المرء يستطيع ان يقول ان النموذجي في الشخصية وفي الحالة يقتضي هذا السمو على الواقع اليومي . واذ تقارن دون كيشوت مع اضعف محاولة لنقل المسائل المصاغة فيه الى الحياة اليومية ، مع « ترسترام شاندي » للكاتب ستون ، نرى ان امكانية التعبير عن هذه التناقضات في الحياة اليومية اقل عمقا ونموذجية . ( طبعا ان اختيار مادة الحياة اليومية وحده لدى ستون يبين ان طرحه للمسائل اقل عمقا بكثير منه لدى سرفنتس واكثر ذاتية بكثير منه ) ان السمة المتطرفة للاحوال النموذجية تنتج عن ضرورة استخراج الاحق والابعد في الشخصيات الانسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها . ان هذا الميل الى كشف المتطرف في الشخصية والحالة لا يوجد لدى الكتاب الكبار فحسب بل ينشأ أيضاً كمعارضة رومانسية لثمر الحياة الرأسمالية . الا ان التطرف في الشخصية والحالة يغدو لدى الرومانسيين الخالصين هدفاً لذاته ، ويتخذ صفة غنائية - معارضة خلاصة . اما كلاسيكيو الواقعية فينتقون بخلاف ذلك الصفة الشديدة التطرف في الانسان والحالة ، كوسيلة تعبير فحسب تلائم ادياً صياغة النموذجي في ارقى اشكاله .

ان هذا الفرق يجعلنا مجدداً الى قضية التأليف . فصياغة النماذج لا تقتصر عن التأليف . ومن الناحية الادبية ليس ثمة نموذج البتة اذا نظر اليه منعزلاً .

ان صياغة الحالات والشخصيات المتطرفة تصبح نموذجية فقط بأن يوضع ، في التوابط الشامل وعبر التوابط الشامل ، كيف يتسنى التعبير بالذات عن اعمق تناقضات مشكلة اجتماعية معينة ، في اسلوب السلوك المتطرف لأحد الناس ، في حالة متفاهة الى اقصى حد. ان شخصية الاديب تصبح نموذجية فقط بالمقارنة والتعارض مع الشخصيات الاخرى التي تكشف كذلك ، على نحو متطرف قليلا او كثيراً ، عن درجات اخرى ومظاهر أخرى لذات التناقض الذي يصنع مصيرها . ان رفع شخصية الى مستوى نموذجي مثله امر ممكن فقط كحيلة مسار معقد متحرك ومليء بالتبدلات والتناقضات المتطرفة .

لنأخذ شخصية هملت التي يقر بها الجميع كنموذج . فبدون التعارض مع لايترس وهوراثيو وفوتبراس ما كان يمكن ان تظهر الملامح النموذجية في هملت ابداً . فقط لأن الناس الأشد اختلافاً يبدون ، في حدث مليء بالحالات المتطرفة ، الانعكاسات الفكرية والعاطفية الأشد اختلافاً لذات التناقضات الموضوعية الوجودية ، أمكن أن يبرز أمامنا النموذجي المصاغ في شخصية هملت .

ولهذا السبب بالذات يلعب العمل العميق والفعال على اخراج السياقات الفكرية دوراً حاسماً في الصياغة النموذجية . ان مستوى البطل الفكري في وعيه لمصيره الخاص ضروري قبل كل شيء من اجل حذف النهاية المتطرفة للحالات المصاغة ، كما يتم التعبير عن العام الذي تقوم عليه هذه الحالات ، عن ظاهرة التناقضات في أعلى وأتقى درجة لها . ان الحالة المتطرفة تنطوي بذاتها على التناقضات في هذا الشكل الارقى والأسمى والضروري ادبياً . ولكن كما يتحول الشيء في ذاته الى شيء لنا يصبح تفكير اشخاص الحدث بعملهم الخاص ضرورياً حتماً .

لكن الشكل المتوسط اليومي البسيط للتفكير التأملّي لا يكفي هنا أبداً . وينبغي بلوغ المستوى الذي تكلمنا عنه حتى الآن ، ينبغي بلوغه سواء من الناحية

الموضوعية للمستوى الفكري او من الناحية الذاتية لارتباط التأملات مع الوضع ومع الشخصية ومع تجارب اشخاص الحدث .

فنعندما يقترح فوتران راسينيّاك مثلاً أن يتزوج من ابنة المليونير المنبوذة فايفير ، ويسمى هو نفسه لان يسقط ابن المليونير في المبارزة ولأن تصبح الابنة المنبوذة الوارثة الوحيدة ، فيستطيعا تقاسم الميراث ، فهذا الوضع بذاته لايعني سوى وصم الرواية بأنها بوليسية مبتذلة . غير ان صراعات راسينيّاك الداخلية تمثل صراعات كل الجيل الفتي في مابعد المرحلة النابوليونية . وهذا يتجلى في الاحاديث المتعارضة مع بيانثون . فتناقضات المجتمع التي تولّد هذه المسائل تظهر في تحليل تجارب اناس مختلفين اجتماعياً مثل فوتران والفيكونتيس بوزبان على مستوى فكري عالٍ . ان مصير غوريو يقدم لراسينيّاك صورة مناقضة عن هذه التأملات . وبفضل كل هذا تصير الحالة التي هي بذاتها مجرد حالة اجرامية الى مأساة اجتماعية كبيرة بالنسبة لنا . وعلى نحو مشابه تماماً تنشأ الضرورة الادبية للحكاية التي ساق اليها الملك لير الاخرق ابنته في عاصفة على البرية . وعلى نحو مشابه تقوم وظيفة مشاهد الممثلين وما تبعها من مونولوج حول هيوكا في هاملت النع ..

إن وظيفة السبّاء الفكرية المصاغة القائمة على رفع الحالة المتطرفة الى العام أدبياً ، الى الخاص حسياً وغيانياً لاستنفد في هذا الدور المباشر . ان لهذه الوظيفة مهمة غير مباشرة ، وهي اقامة الصلة مع حالات اخرى متطرفة في الادب وجعلها ماثلة أمام الحس . وهكذا فقط من مجموع الحالات المتطرفة التي تقدمها الاعمال الأدبية الكلاسيكية الكبرى يمكن ان تم اللوحة الشاملة لنظام متحرك لقانونية للعالم اخذت تصبح واضحة . ان هذه الوظيفة غير المباشرة للسبّاء الفكرية تظهر في الادب الكلاسيكي في أشد الاشكال اختلافاً وفي اوسع تنوع يمكن تصوره ، ان التعارض يمكن ان يعرض بصمت بدون تأمل خاص كما هي الحال في التضاد

بين مستوى التعميم عند هاملت واسلوب السلوك العاطفي العفوي عند لايرتس .  
ولكن يمكن أن يفسح عنه مباشرة كما هي الحال في تأملات هاملت بعد أول لقاء  
مع فورتبراس . ويمكن أن يقوم في الاثبات الواعي لتوازي الحالة ونتائجها كما  
في مباحثة راسينيك بان فوتران وبوزيان يفكران ذات التفكير حول المجتمع  
والسلوك الممكن والضروري اذاءه . ويمكن ان يؤلف موسيقى مصاحبة متصلة  
وجواً لكل مايجري كما هي الحال في « انتخاب الاقارب » لغوته .

ان الطابع المشترك لكل هذه الاشكال المختلفة ليس ، من جهة اخرى ،  
مجرد طابع شكلي . ان التوازي والتضاد الخ ليسا سنوى تخطين ادبيين لانعكاس  
علاقات الناس الكفاحية فيما بينهم ، على نحو معمم تعميماً شديداً جداً . ولانها  
فقط شكلان لانعكاس الواقع الموضوعي يمكن أن يصحبا وسائل للتصعيد الأدبي  
من أجل التعبير عن النموذجي . ولانها كذلك ليس غير ، تستطيع السيماء الفكرية  
للأشخاص ، المتصاعدة بفضلها ، ان تقوم برد فعل على الشخصية والحالة وان تجعل  
وحدة الفردي والنموذجي وارتقاء الفردي الى النموذجي المصعد ابلغ تعبيراً .

ان اساس الأدب العظيم هو العالم المشترك « للناس الايقاظ » الذي يتحدث  
عنه هيراقليت ، عالم الناس الذين يكافحون في المجتمع ويعملون في كفاح مع  
بعضهم بعضاً ومن أجل بعضهم بعضاً وضد بعضهم بعضاً ، وليسوا سلبين لايجس  
أحدهم بوجود الآخر . بدون وعي « بفظ » للواقع لايمكن ان تصاغ اية سيماء  
فكرية . انها تغلو عمياء وبدون اطار حين تدور في حلقة حول الذاتية الخاصة .  
وبدون سيماء فكرية لاتنهض اية شخصية ادبية الى المستوى الذي به تسمو ، في  
حيوية قامة للفردية ، على الصدقة البليدة للواقع اليومي ، وترتقي الى « الرتبة »  
النموذجية فعلاً .

\* \* \*

- ٢ -

أراد فيكتور هوغو في روايته الكبيرة «البؤساء» أن يجلو للقارىء موضع جان فالجان الاجتماعي والنفسي ، فوصف بقوة تعبير غنائية رائعة سفينة في عرض البحر ، سقط منها احد الناس . السفينة تمضي في سيرها وتختفي تدريجياً في الأفق . أما ذلك الانسان فقد ترك يصارع في عزلة قاتلة امواج البحر العاتية الغاشمة الى أن يغرق اخيراً وحيداً يائساً مخيب الآمال . ان هذه اللوحة الموحية تتم لدى فيكتور هوغو عن مصير الانسان الذي يرتكب هفوة في المجتمع . والامواج العاتية ترمز عنده للانسانية مجتمع عصره .

وتعتبر هذه اللوحة الموحية تعبيراً غنائياً صادقاً عن احساس عام بالحياة لدى الجماهير الواسعة في المجتمع الرأسمالي . ان تلك الصلات التي كانت تشد الناس بعضهم الى بعض ، والتي يمكن ادراكها مباشرة ومعاشتها ، اخذت تختفي أكثر فأكثر . وهي صلات ولدتها درجات أكثر بدائية في تطور المجتمع . والانسان يشعر باستمرار بأنه أشد عزلة وأنه يجابه مجتمعاً يكشف عن لا انسانيته أكثر فأكثر . ان لا انسانية المجتمع قبول للانسان ، الذي دُفع نتيجة التطور الاقتصادي الى الانعزال في حياته الداخلية ، كطبيعة ثانية جبرية وغاشمة . واذ يعبر فيكتور هوغو غنائياً عن الاحساسات الناشئة عن ذلك الوضع فهو يعبر عن شيء موجود وجوداً فعلياً كثيفاً ، وهو لذلك كاتب غنائي كبير .

غير ان الواقع الموضوعي لهذا الاسلوب في ظهور المجتمع الرأسمالي لا يتجانس مرضوعياً مع اسلوب الظهور هذا . ان لا انسانية المجتمع ليست طبيعة

ثانية موجودة خارج الانسان ، بل هي الاسلوب الخاص لظهور العلاقات الاجتماعية بين الناس ، تلك العلاقات التي أوجدتها الرأسمالية المتطورة .

ان ماركس يصف بدقة بليغة الفرق الاقتصادي بين الرأسمالية الناشئة وتلك التي وقفت على قدميها . فبخلاف مرحلة التراكم البدائي ، يقول ماركس عن الرأسمالية المتطورة « ان القهر الأبكم في العلاقات الاقتصادية يكرس سيطرة الرأسمالي على العامل .. ويبقى العامل في السياق العادي للأشياء تحت رحمة « القوانين الطبيعية للنتاج » ... ان مرحلة التراكم البدائي لا تمثل تاريخ القطاعات الهائلة ، والتي لا تحصى ، التي نزلت بالشغلة فحسب ، بل انها بذات الوقت مرحلة تحطيم قيود الانتاج الاقطاعية ، وبالتالي مرحلة تطور انساني ، مرحلة كفاح الانسانية العظمى للتحرر من التير الاقطاعي ، هذا الكفاح الذي دشّن في عصر النهضة وبلغ ذروته في الثورة الفرنسية . وهي بذات الوقت المرحلة الكلاسيكية للثقافة البرجوازية والمرحلة الكلاسيكية لفلسفتها وعلمها وأنها وفنها .

ان الانتقال الى الشكل الجديد الناجز. للتطور الرأسمالي الذي وصفه ماركس في ماسبق قد خلق علاقات جديدة بين البشر وأوجد بالتالي مواد وأشكالاً جديدة ومسائل صياغة جديدة بالنسبة للأدب أيضاً. ان المعرفة التاريخية لضرورة وتقديمية التطور البرجوازي لا تلغي عواقبه الوخيمة على الفن ونظريته . فالمرحلة الكلاسيكية للأيدولوجية البرجوازية تتحول الى مرحلة الدفاع والتعريض المبذل . ومركز الثقل في الكفاح الطبقي ينتقل من تحطيم الاقطاعية الى الكفاح بين البرجوازية والبروليتاريا . وبهذا تصبح المرحلة الممتدة بين الثورة الفرنسية ومعركة حزيران آخر مرحلة عظيمة للأدب البرجوازي .

ان الانتقال الى فترة الدفاع التبريري في التطور الأيدولوجي لا يعني طبعاً ان كل الكتاب قد أصبحوا مدافعين أو بالأحرى مهربين واعين . ان هذا

لا يصح حتى بالنسبة لنظريي الفن ، مع أن المساعي التبريرية هنا يتحتم ، بموجب طبيعة القضية ، أن تبرز بروزاً أحد من بروزها في الأدب نفسه .

غير أن الانتقال الى هذه المرحلة لم يتم دون أن يترك أثراً بالنسبة لكل كاتب وكل مفكر . ان تصفية ثراث المرحلة البطولية ، المرحلة الثورية للبرجوازية ، قد جرت ، حتى في الغالب - موضوعياً - في شكل كفاح ضد الدفاع التبريري السائد . ان واقعية فلوير وزولا كانت - طبعاً بشكل مختلف لدى كل منها - كفاحاً ضد المثل العليا البرجوازية القديمة التي تحولت الى جمل لفظة وخداع . ومع ذلك فان هذا الكفاح قد ترف - موضوعياً - للتبار التبريري في التطور الابدولوجي البرجوازي العام ، وان تم هذا تدريجياً وضد نوايا هؤلاء الأدباء الكبار : اذا ما هي النقطة الجوهرية في هذا الدفاع التبريري ؟ انها الميل الى التوقف عند سطح الظواهرات والى القضاء فكرياً على المسائل الأعمق ، المسائل الجوهرية والحاسمة .

لقد تحدث ريكاردو علناً وبصرامة لاذعة عن استثمار الرأسمالي للعامل . أما الاقتصاديون المبتلون فيلجأون الى المسائل الظاهرية السطحية في مجال التداول كما يزيلوا ذهنياً من العلم الاقتصادي عملية الانتاج نفسها ، كعملية انتاج لفضل القيمة . وعلى نحو مشابه تزول البنية الطبقة للمجتمع من السوسيولوجيا ويؤول الصراع الطبقي من علم التاريخ والطريقة الديالكتيكية من الفلسفة .

ان الواقع اليومي كموضوع وحيد أو سائد على الأقل في الأدب يمثل ، في الميول الذاتية لفلوير وزولا ، فضحاً للنفاق البرجوازي . لكن ماذا يعني الميل الى عرض الواقع اليومي ، بالنسبة لصياغة الأضداد الاجتماعية الكبرى وبالنسبة لوعيا أدياً ؟ ان عرض الواقع اليومي ليس جديداً من ناحية المواد البحث . لقد حاول كتاب كبار من فيدلنغ الى بلزاك ضم الحياة اليومية البرجوازية الى الأدب

الراقي . لكن الشيء الجديد في مابعد ١٨٤٨ يقوم على أن الواقع اليومي لا يمثل موضوعاً فحسب بل يعني حصر التعبير الكتابي في أشكال الظواهر والتعبير التي تحدث في الواقع اليومي .

ولقد أشرنا الى ان التناقضات الاجتماعية الكبيرة لا تحافظ على حدتها في الواقع اليومي ، وأنها لا تظهر فيه في خصبها وغناها الا بصورة استثنائية فقط ، ولا تظهر فيه أبداً في تفتحها وتفاوتها . ان الاعلان عما هو ممكن في الواقع اليومي كمعيار للواقعية يعني اذن التخلي بالضرورة عن صياغة التناقضات الاجتماعية في شكلها الأكثر تفتحاً وتفاوتاً . ان هذا المعيار الجديد للواقعية يضيق حتى مجال الواقع اليومي نفسه . وينتج عنه بضرورة منطقية ان النموذجي او الموضوع الجديد بالمعالجة ليس تلك الحالات النادرة في الواقع اليومي ، التي تبرز فيها التناقضات الكبيرة أشد بروزاً ممكن ، بل الشكل الأكثر يومية في الحياة اليومية ، أعني الشيء الوسطي .

وفي هذه الوسطية تبلغ تلك المطامع التي تتجنب صياغة المسائل الاجتماعية الكبيرة والجديدة ذروتها . ذلك ان الشيء المتوسط هو حقاً النتيجة الميعة لعملية التطور الاجتماعي . ان الوسطية في الأدب تعيد عرض الحياة المتحركة الى وصف أوضاع غير متحركة نسبياً . ويجعل محل الحدث أكثر فأكثر تصفيف صور عن هذه الأوضاع . ان الحدث يفقد مع تنامي هذه الميول كل وظيفة فعلية في الأثر الأدبي . ذلك ان دوره الأسبق ، المتمثل في استخراج أعمق التعيينات الاجتماعية الذاتية والموضوعية لدى عرض الناس والحالات ، يصبح عبر الاتجاه الى الوسطي ناقلاً . ان التعيينات الاجتماعية التي تدرك تماماً وسطياً تقوم بالضرورة في السطح الذي يتم ادراكه فوراً وهي قابلة للعرض بدون ترث بوسائل الوصف أو التصوير البسيط للمعطيات اليومية .



ينبغي إذن التمييز بحدة بين الوسطية اليومية كمعيار أدبي موجه ، وبين الآثار الكبيرة التي تتحول فيها الحياة اليومية الى مادة، والتي تستخدم المظهر الجمالي للشؤون اليومية لعرض نماذج انسانية في علاقاتها العريضة . ونستطيع في الادب الحديث ان نرى هذا التضاد بوضوح في « ابلوموف » لغونتشاروف من جهة وفي اية قصة حياة يومية لدى الآخرين غونكور من جهة ثانية . ان الصورة الاجمالية هي لدى غونتشاروف اثبت، في تخطيطها المبهم ، منها لدى غونكور وقدنفذلديهبدأ غياب الحدث، من ناحية المظهر الخارجي ، بعزم اشد منه لدى غونكور. لكن هذا الانطباع الذي يخلقه غونتشاروف هو حصيلة للوصف الدقيق الكلاسيكي تماماً ، المتركز على علاقات الاشخاص الغنية والمتنوعة ، بعضهم مع بعض ، وعلى القاعدة الاجتماعية لوجودهم . ويمكن ان يقلل في تناقل ابلوموف كل شيء سوى كونه ملمحاً يومياً سطحياً ناجماً عن الصدفة . ان ابلوموف هو بلا شك شخصية متطرفة ومتأسكة . وقد تم اداؤها وفق التراث الكلاسيكي على أساس سيطرة ملمح معين. فأبلوموف لايفعل سوى التمدد على السرير ، غير ان قصته هنا عميقة الدرامية . وهو نموذج اجتماعي ليس بمعنى المعدل الوسطي اليومي السطحي بل بمعنى اجتماعي وجمالي ارقى جوهرياً . ولهذا السبب حظيت هذه الشخصية التي ابدعتها عبقرية غونتشاروف بأهمية كبيرة في روسيا وخارج روسيا ايضاً . -

لقد اشار لسنغ الى خلال اولئك الذين لا يجدون حدثاً « الاحث مخبر العائق امام القديين ، ويغنى على الاميرة ، ويتشاجر الابطال » . ان وزن تطورات الحدث يتبع طبيعة الشخصيات .

لقد استطاع غونتشاروف خلال تعميقه الحاد المتطرف للملامح المتفنين الروس التمودجية انذاك، في شخص ابلوموف، ان يخلق شخصية تعكس، في عطاتها وجودها ، الملامح الاعم والام لعصر بكامله، على نحو متحرك وغني وشخصي حتى

الاعماق ، في حين أن المصير الأشد تقلباً في الظاهر ، كما يقدم في «مدام جرفيزي» ، ليس ، ، بعكس ذلك ، سوى حشد لوحات عن الوضع ساكنة ملونة ومرصوفة جنباً الى جنب ، تترجح فيها عموميات مزيفة ( روما كيشة ) على نحو جبري ، ويظل فيها تفاعل القوى الاجتماعية غير مرئي ، ويتعامل فيها الاشخاص على الدوام تعاملًا عابراً .

ان ابولوموف يملك على هذا المنوال سياء فكرية بالوزة . فكل ما يصد عنه وكل نزاعاته مع الآخرين تنصح عن النموذجي والمأسوي في المثقفين الروس وغير المثقفين ، الرازيين تحت نير القيصرية ، على مستوى عال من الوعي ، وفي علاقة خصبة متنوعة بقوى الوجود الاجتماعي المعقدة . اما تبدلات نظرة جرفيزي الى العالم فتبقى بخلاف ذلك صور اوضاع مجردة . انها لا تقدم درامية موضوعية للعمليات الاجتماعية ولهذا تقتصر البطة الى اية سياء فكرية شخصية .

ان واقعية فلوير وزولا وغونكور الجديدة تحمل راية تجديد ثوري للادب ، راية فن يعكس الواقع فعلا . ويظن انحاء الواقعية الجديد متوهماً انه يقدم موضوعية أرقى من التي كانت للادب . ان كفاح فلوير ضد النزعة الذاتية في الادب معروف من الجميع ، وتقدزولا لبزاك وستاندال يريد ان يثبت انها قد حادا ، انطلاقاً من الذاتية واستحسان الرومانسي الغد ، عن العرض الموضوعي للواقع كما هو . ويختم نقده لستاندال بهذه الكلمات : « ان الحياة أبسط » . وكلمة « حياة » تعني ببساطة صامته الحياة اليومية الوسطية التي هي فعلا أبسط من عالم ستاندال او بلزاك .

ان وهم قيام مثل هذه الموضوعية الراقية ينشأ بصورة طبيعية عن الموضوع اليومي الوسطي وعن اسلوب العرض المناسب له . ان عرض الوسطي أدبياً ممكن بدون اضافات الخيال او خلق حالات فريدة او شخصيات . ان الوسطي يقبل العرض منعزلاً ، فهو من البداية جاهز ، وما على المرء سوى وصفه ، حيث لا يحتاج

الوصف الى اكتشاف جوانب جديدة مفاجئة فيه ، وهو لا يستلزم التكميل التأليفي المعقد وإثارته عبر الاضداد . وهكذا يمكن ان ينشأ بسهولة الوهم بأنه هو أيضاً « عنصر » موضوعي للواقع الاجتماعي مثله مثل العناصر في الكيمياء .

وترتبط هذه الموضوعية الظاهرية الكاذبة ، في نظرية وممارسة الأدب الجديد البرجوازي ، بعلميتها الكاذبة ارتباطاً وثيقاً . ان النزعة الطبيعية تبعدنا كثيراً عن التفاعل الحي للتناقضات الاجتماعية الكبيرة وتضع مكانها أكثر فاكثرتجريدات سوسيولوجية فارغة . وهذه العلمية الكاذبة تكتسب كذلك أكثر فاكثرتجريدات رهيبة . ان أزمة المثل العليا البرجوازية يصوغها فلوير ، كنهيار لجميع المطامع الانسانية ، كإفلاس للمعرفة العلمية للعالم .

وتبرز الرهيبة الكاذبة العلمية في عبارة صريحة ، اذ يقول ان الادب يستطيع فقط عرض « كيف » الحدث لاسببه . وحين اراد « تبين » النظري الاعظم لمرحلة نشوء الواقعية الجديدة ان يستوعب العمق الوجودي الفعلي للمجتمع والتاريخ افضى به الامر ، لدى تعيين العرق كوجود اخير ، الى مالا يمكن تحليله فكرياً .

هنا تتجلى المطامع الصوفية العميقة لهذه النزعة الموضوعية الكاذبة . ان مخلوقات سوسيولوجيا الادب التينية المتوضعة توضعاً جامداً تتحل لدى انعام النظر في « اوضاع النفس » ، كما تتحل فيها توضعات المجتمع والانسان لدى غونكور . وليس من قبيل الصدفة ان يبدو علم النفس بالذات كعلم انساني لهذه النزعة الموضوعية الكاذبة في الادب ونظريته . ان تبين يريد ان يقدم البيئة ، كعامل موضوعي يعين فكر الانسان واحساسه آلياً ، ككائنون طبيعي . لكن حين يبدأ بالحديث حول « عناصر » هذه البيئة يحدد ماهية الدولة مثلاً بأنها شعور والطاعة الذي يفضلته تتجمع كتلة من الناس حول سلطة « زعيم » . ان الدفاع التبريري غير الواعي عن الرأسمالية الذي جاءت به الطريقة السوسيولوجية ينقلب هنا الى تبرير واع وواضح .

ان التيارات اللاعقلية ، التي تظل لدى مؤسسي الواقعية الجديدة في الغالب لا واحة ومستسرة ومكبوكة ، تنهض في سير تطور المجتمع البرجوازي على نحو اوضح وأوعى باستمرار ، دون ان تقضي على الميل المعاكس الى الموضوعية الكاذبة ( لاحظ مثلاً موضة المونتاج في امبريالية ما بعد الحرب ) . ان هذا التعارض بين الموضوعية الكاذبة المجردة والنزعة الذاتية اللاعقلية يتفق تماماً مع الاحساس البرجوازي بالحياة في رأسمالية القرن التاسع عشر والقرن العشرين . ويبدو هذا التعارض ، خاصة في فترة غروب البرجوازية ، مرتدياً الواناً لاعداً لها ومثيراً لمناقشات لا حصر لها حول « ماهية » الفن ، ودافعاً لظهور بيانات جمالية ومذاهب كثيرة .

ان هذه التناقضات ، كما هو الأمر دائماً في مثل هذه الحالات ، ليست اختراعات بعض الكتاب بل انعكاسات للواقع الموضوعي ، مشوهة ومشروطة اجتماعياً . وهنا أيضاً لا تنتقل هذه التناقضات من الكتب الى الواقع بل من الواقع الى الكتب . وهذا هو مبعث حياة التراث الصاعدة وصعوبة انتزاعها في فترة انحطاط البرجوازية .

ان النزعة الذاتية المتطرفة في الادب البرجوازي الحديث تناقض ، بالمظهر فقط ، الاتجاه الى الوسطية . والمحاولات التي نشأت في خضم كفاح عنيف في ظاهره ضد النزعة الطبيعية ، من اجل صياغة الانسان « الحارق للعادة » ، الانسان الفذ الاستثنائي بل « الانسان المتفوق » ، بقيت كذلك مكبلة بالدائرة الاسلوبية السحرية التي بدأت مع حركة النزعة الطبيعية . ان الفرد الفذ المعزول عن الواقع اليومي ، والانسان الوسطي ، يكمل احدهما الآخر ، ويتجاذبهما نفس القطب .

ان البطل الاستثنائي ، ولنتقل بطل الروايات الهوسبانية ، لا يقف ازاء ميثته الاجتماعية والناس الآخرين موقف كفاح من اجل الاهداف الانسانية الكبرى ،

مثله في ذلك مثل أي انسان وسطي في اية رواية للحياة اليومية . ان « احتجاجة » على نثر الواقع الرأسمالي يرجع الى انه يعمل بصورة ميكانيكية خلاف ما يعمل الآخرون وانه يحول شكلياً ، تقريباً ، المألوفات التي يردونها الى مفارقات عقيمة ، وذلك بتبديل مواقع الكلمات فقط . ان صلاته بالناس ، المنقولة الى الممارسة ، فقيرة مثل صلات الانسان الوسطي . ولهذا لاتعتبر « شخصيته » عن ذاتها الا في صلف مقرور فارغ ، وتبقى هذه الشخصية مجردة وبدون تطور مثل شخصية الانسان الوسطي . وهي لاتتمتع بسياء انسانية صريحة لأن هذه لاتنتج وتتجلى الا في الممارسة ، في الصلة الحية بالناس المترجمة الى افعال . وهذا الاساس الانساني الفقير لايمكنه لذلك ان يشكل اساس صياغة السياء الفكرية . فكما ان المفارقات الشكلية ليست سوى مألوفات مقولبة فكذلك ليس الاستثنائي الفذ نفسه سوى برجوازي صغير محدود مقتنع ، سوى انسان وسطي يقف دائماً ، لأسباب تتعلق بالاصالة ، على رأسه .

وهذان الطرازان — الانسان المتفوق ، والبرجوازي الصغير المحدود — هما فارغان على السواء وبعيدان على السواء من الصراعات الاجتماعية العميقة ، من كل محتوى حقيقي للتاريخ . انهما ظاهرتان باهتان مجردتان ضيقتان ووحيدتان الجانب واخيراً ببساطة لا انسانيّتان . ويتوجب على هذين الطرازين ، كما يتسرب الى صياغتهما عرضاً شيء يشبه المعنى ، ان يخضعا لسلطة قدر خفي مزيف . والا فلن يحدث شيء البتة في عمل ادبي كان ينبغي ان يكون بطله الفعال انساناً متفوقاً .

إن النزعة الطبيعية والحركات المعارضة القائمة على نفس الاساس هي في جوهرها انماط في التأليف متشابهة . انها تتطلى بنفس الاسلوب من الفهم الفردي المطلق ( Solipsistische ) للانسان الوحيد المنعزل الخيب الأمل في المجتمع الانساني .

ان غنائية الانسان الغارق في البحر التي توجع الى فيكتور هوغو هي الغنائية النموذجية لكل الواقعية البرجوازية المعاصرة . فالفرد المعزول ( الانسان « كنظومة نفسية » مغلفة على ذاتها ) يقف ازاء عالم جبوري صمني ذي موضوعية ظاهرية مزيفة . وهذا الاستقطاب المتناقض من ، النزعة الجبرية ذات الموضوعية المزيفة والبنية الفردانية المطلقة لكل «عناصر» العالم الانسانية ، يتجلى في كل ادب المرحلة الامبريالية . وهو يشكل ايضاً — بوعي او بدون وعي — اساس مختلف نماذج نظرية الثقافة والسوسيولوجيا . ان « عروق » نين « والطبقات » المتحولة الى « اصناف » متوضعة في السوسيولوجيا المبنتلة ودائرة الحضارة لشبتلر ، تصف كلها بنفس البنية الفردانية المطلقة كما هي الحال لدى أفانس دانتزيو او ماترلنك . وكما يملك كل من اشخاص هذين الكتاتين حياة منعزلة وغريبة وخاصة تماماً ، ولا يمتد منها اي جسر للتفاهم يشد الانسان الى الانسان الآخر ، كذلك تستطيع « الزمر الاجتماعية » في السوسيولوجيا المبنتلة او «دائرة الحضارة» لشبتلر ان تعايش وتقيم دوماً ذاتها فقط ، وليس ثمة جسر يوصلها الى الواقع الموضوعي .

وهكذا يفصل ، في التأليف الكتاتي ، الفرد الذي يعايش ذاته فحسب والعمومية الجبرية ، احدهما عن الآخر ، انفصلاً حاداً . فالجزئي يواجه العالم المجرد مباشرة وينظر اليه « كحالة » « كمثل » . ويخضع بهذا الاعتبار للعام المجرد عبر صفة تصفية عرضية .

وهذا العام اما ان يظهر « كعملية » نثرية مجردة او ان يعمد الى التأكيد بالذات على جانبه التعسفي هذا « كشيء شعري » . ومن الجدير بالملاحظة ان اسلوب النظر هذين يمكن ان يظهر ابحق حيا ل نفس الاشخاص المعروضين اديباً . ولتذكر هنا ادعاء زولا العلمية ، ثم تأثيره المتأخر كرومانسية خيالية — صوفية .

ماذا ينجم عن ذلك بالنسبة لصياغة السبأ الفكرية ؟ من الواضح ان  
اسس صياغتها مستمد بصورة اعقق واثبت على الدوام . لقد سبق للانوارغ ان  
انتقد زولا ، لأن بوارد اشخاصه يومية وسطحية على خلاف حوارات بلزاك التي  
يزخر مضمونها بلمعات الفكر . وميل زولا هذا قد تطور مع الوقت الى ما هو  
ابعد من زولا . ان جرهارد هوبتمان قد خلف زولا وراءه في السطحية اليومية  
لحواره ، تماماً كما خلفته فيما بعد ضحالة النسخ الفوتوغرافية المركبة ورامها .

لقد جرى غالباً انتقاد عقم الفكر والمحتوى في ادب النزعة الطبيعية ، كما طلب  
من الأدب رقي فكري في الشخصيات وغنى روحي في بواردها . لكن الامر لا  
يتعلق بمجرد وضع افكار عميقة على لسان الابطال في الادب . ان اخصب  
الحوارات بالافكار لا يعني عن السبأ الفكرية . وقد سبق لديدو ان تين بوضوح  
فشل مثل هذه المساعي ، حين استطلق أحد اشخاص روايته «المجهرات الفاضحة»  
بما يلي : « سادتي عوضاً عن ان تمنحوا شخصكم في كل مناسبة فكراً نيراً -  
يحسن بكم ان تضعوه في وضع يلهمه مثل هذا الفكر » ، وهذا الأمر بالذات قد  
أصبح مستحيلاً بسبب الاتجاه الأساسي في الأدب الحديث . ان وسائل العرض  
الادبي تزداد تهذيباً ودقة على الدوام . لكن هذه الدقة تصرف فقط الى التعبير  
عن الجزئي البحت والآتي وعن الجو النفسي تعبيراً ملائماً بقدر الامكان . إن  
فلسفة هذا العصر ونظريته حول الفن قد اعلتنا ، بوضوح في الغالب ، ان المسألة  
مسألة ميل عام لمرحلة بكاملها ، وليست مسألة موضة ادبية عابرة . وقد حدد زميل  
في كتابه اليوبيلي حول ( كانت ) الفرق بين مرحلة كانت وبين حاضره . حاضره  
زميل مرحلة الامبريالية فقال ان الأمر في الحالتين يدور حول النزعة الفردية  
كمسألة مركزية في العصر . أما نزعة كانت الفردية فقد كانت فردية الحرية وأما  
النزعة الفردية الحديثة فتقوم على التفرد . ان تهذيب وسائل العرض قد أدى اذن

في العقد الأخير الى تثبيت التفرّد كتابياً في الجزئي . والخيال الفني يمنح الى تثبيت الملامح الآنية والعاورة له « هنا والآن » حسب تعبير هيجل ، ذلك ان الواقع في القلم البرجوازي الحديث يتجانس مع الـ « هنا والآن » ، وكل ما يتجاوز ذلك يبدو كجريد فارغ وكتّوير للواقع . ان الاتجاه الى الحياة اليومية الوسطية وحدها في بدايات الواقعية الحديثة يزداد ، من جهة ، تهدياً تكتيكياً أكثر فأكثر باستمرار ، ويتحول من جهة ثانية الى غرامصدي يلتصق التحالف متيناً بسطح الحياة المعطى والاختباري العرضي . وهو يتخذ من الصدقة العارضة قدوة ونموذجاً . ولا يجوز ان يطراً على هذا النموذج تغيير اذا لم نرد ان يطول التعريف للواقع . وهكذا يفضي تهذيب التكتيك الفني الى اجداب ويساعد على احياء « العنق الفكري » ، المحال لأنباع الأدب البرجوازي المقلدين .

وبدعي ان الكتاب القدماء ايضاً قد انطلقوا من اجزاء الحياة المعاشة والملاحظة . ولكن بالضبط حين فكوا الارتباط المباشر لهذه المعطيات وحولوه ، تسنى لهم صياغة التعالق الفعلي الدقيق بين الشخصيات الأدبية والنفوذ الى الصلات المتبادلة التي تجعل تمتع الأشخاص الأدبي الفعلي بالحياة ممكناً . ان هذا التحول ضروري الى اقصى حد بالنسبة للملامح الشخصية الأدبية النموذجية ، الشخصية الأشد عمقاً ، وقبل كل شيء بالنسبة لإعداد السياه الفكرية . ان الحكمة المأخوذة عن قصة ستيفو وحادث الجريمة الذي وقع في ييزانسون ماكانا ، لوبيا بدون تحوير ، سينجان لشكسبير وستاندال ان يخلعا على عطيل وجوليان سوريل ذاك الوعي الذاتي الذي حدد معالم النموذج ولا تلك السياه الفكرية التي اصبحت بفضلها شخصيتين ادبيتين عالميتين ومائتين أماننا الآن .

إن اندده جدهو أحد الكتاب القلائل في الأدب البرجوازي المتأخر الذين اخفوا بجديّة مسألة السياه الفكرية لأشخاصهم . وقد استطاع في هذا المجال



بالذات ان يقوم بانجازات مثيرة . لكن النفوذ الذي يتمتع به موقف النزعة الواقعية الحديثة من الواقع ، والعلاقة الوثيقة « بالتمودج الموديل » التي فرضها هذا النفوذ ، قد اعترضها طريق المتفتح التام لموهبته . لقد اضطر للتوقف عند عنصر الصدفة وغير المتفتح موضوعياً والجزئي المحض وأحياناً للاقتصار على وصفها . ولكن هذا الجزئي بالذات ألتبث نهائياً ، هذا الـ « هنا والآن » هو ، كما ادرك هيفل ذلك ادراكاً صحيحاً في زمانه ، الأشد والأبعد تجريداً .

ومن الواضح ان هذه المطاردة للحظة العابرة ، وهذا التشخص العيني المزيف في الادب الاوروبي الغربي في القرن العشرين ، كان يتحتم عليهما ان يتقلبا الى تجريدية صريحة .

لندكر مثلاً متولك الذي انقلبت لديه جملة وسائل التعبير في النزعة الطبيعية مباشرة الى اسلوب عرض تجريدي تماماً . وهذا الانقلاب يتجلى بالذات لدى جويس ، الكاتب الذي اختار ، على اشد ما يكون من الوضوح ، العرض الأدبي لأدق الجزئيات ولأنتهى حالات الـ « هنا والآن » كأسلوب له في العرض . ان جويس يصنع الاشخاص أدياً بوصف الافكار والمشاعر العابرة وجملة الاقتراعات الطائفة التي تنشأ في اتصالهم بالعالم الخارجي ، وذلك بأعلى درجة من التفصيل والدقة ، لكن هذا الامعان في تحديد القسمات الفردية الى أقصى حد يحذف كل فردية . .

ان مثل جويس هو بالطبع مثل منطرف . لكنه يصور في تطرفه جانب النظرة الفنية الى العالم في صياغة الشخصية . ان النزعة الذاتية المتطرفة في النظرة الحديثة الى العالم ، والتعذيب المتعاطف في الصياغة الادبية للجزئيات ، والاقتصار المتزايد على تأكيد اللحظة النفسية ، ان كل هذه قد قادت الى تفكيك الشخصية الادبية . ان التفكير البرجوازي المعاصر يفكك الواقع الموضوعي الى جملة من الادراكات

الحسية المباشرة ، وبذلك يفكك في نفس الوقت شخصية الانسان ويجعل من انا مجرد مركز لتجميع هذه الادراكات . وقد عبر هوفمانستال عن هذا الشعور تعبيراً صادقاً شعرياً وجيلاً حين سبى في احدى قصائده الانا الانسانية والشخصية الانسانية عش الحمام .

وقد سبق لإبن ان ألبس هذا الاحساس بالحياة تعبيراً روائياً بليغاً ، اذ جعل بيرجنث المتقدم بالن يتأمل في حياته الماضية وشخصيته وتطوراتها ، ثم تركه يسك بصفة فيقشرها ويأخذ يقلون كل طبقة منها بحجة من عمره ، ثم يصل في النهاية الى المعرفة اليانة بأن حياته تتألف من قشور لاغير ، بدون نواة ، وبأنه قد عاش سلسلة من الحوادث العرضية دون ان تكون له شخصية .

ويتم ادراك هذا التفكك الذي يصيب الشخصية لدى إبن بالحسية ، اذ أنه كان مايزال ، بسبب تأخر تطور الزواج الرأسمالي ، يرتبط اينسولوجياً بآثورات معينة للرحلة الثورية البرجوازية . اما عند نيثشه فان هذا الحكم على الصياغة الادبية للشخصية أمر بدهي . انه يشتق خلق الشخصية في الادب دون عناء من المعرفة السطحية وغير المكتملة للانسان ويرى في الشخصية الادبية تجريداً سطحياً . وسترنبرغ ينهب الى أبعد من ذلك في عباراته النظرية . انه يصف بتهكم لاذع ذلك الشكل السطحي الذي يوفر ، للادب الوسطي البرجوازي في الدراما ، ثبات الشخصية اي التكرار الجهم لبعض اللغات التعبيرية المميزة والمبالغة في توكيد بعض الملامح الخارجية . ان هذا الجانب من النقد ليس اصيلاً ( وقد تمك بلزك على هذا النوع من الوصف منذ البداية ) غير انه يصيب الميل الى ايجاد « وحدة » للشخصية تخطيطية وميكانيكية وتجريدية فجسب ، وهو الميل الذي لا يمكن اقتلاع جنوره في الادب الحديث . وعلى عكس ذلك الميل يلح ستراندبرغ على لحظة التنوع والتبدل . وعلى هذا المتوال يفكك الشخصية ، كما فعل جويس

فيا بعد ، الى « جملة من الادراكات الحسية » الماضية . ومقصده الفعلي يظهر بأشد وضوح حين يزوج أيضاً بالطراز المولييري للصياغة النموذجية في زمرة الوصف الجرد المزيف . وهوفمانستال يدع حتى بلزاك يعرب في حوار خيالي عن عدم اعتقاده بوجود الشخصيات . ان بلزاك الذي صنعه هوفمانستال من نسيج خياله يقول : « ان اشخاصي ليسوا سوى ورق عباد الشمس الذي يتفاعل حمرة او زرقة . أما الحلي والعظيم والواقعي فهي اوصاف للحوامض : القدرات والمصائر » .

وبما له دلالة في هذه النظرية القائلة بالتفكك التام للشخصيات ان القطب المعاكس المكمل او الوحدة المجردة بصورة مجتمعة للشخصية ليس معدوماً . ففي الحوار المذكور آنفاً يدع هوفمانستال بلزাকে الخيالي يقول « ان الشخصيات في الداما ليست سوى ضرورات متجانبة » . فالوحدة الحية للشخصيات الأدبية تتحل من جهة في فوضى الآتي المتنوع التي لا انتظام فيها ، ومن جهة ثانية في وحدة مجردة لا حركة داخلية فيها . انا نجد انفسنا هنا امام البواض المعروفة لنظرية المعرفة المثالية .

ان المسألة تدور هنا حول اتجاهات ومبادئ ، لاحول قليل او كثير . من الموهبة الأدبية . ان غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنياً يتبعان غنى وعمق فهم المجرى الاجتماعي الشامل . ان الانسان في الواقع -- لاني البريق الغنائي لسطح المجتمع الرأسمالي - ليس كائناً منعزلاً ، بل هو كائن اجتماعي تتصل كل باددة من يراود حياته ، بألف خيط ، بالناس الآخرين والمجرى الاجتماعي الشامل . والاتجاه العام للفن البرجوازي الحديث يبعد الفنان ، وان كان موهوباً ، من المسائل الجوهرية لعصر الانقلاب الاجتماعي الكبير . ان القدرة على التعبير عن كل ما هو غير جوهري وعن انماط الظهور الطارئة للفردية المحضة تتعزز في الادب ، وبالموازاة مع ذلك تنحط المسائل الاجتماعية الكبرى الى مستوى الابتذال .

لناخذ مثلاً على ذلك كاتباً حديثاً مرموقاً مثل دوس باسوس . ان دوس باسوس يقدم وصفاً لمناقشة جريت حول الاشتراكية والرأسمالية . وقد صور مكان المناقشة تصويراً حياً بمتازاً . فنحن نرى المطعم الايطالي العائق بالدهان وبقع مرقعة البندورة على غطاء المائدة وبقايا البوظة ذات الألوان الثلاثة محتاطة في أحد المحون، وحتى الثمرة الفردية لكل متحدث قد نقلها لنا بإيلاعة . أما ما يتحدثون به فهو الابتذال بعينه . انه حديث التأييد والمعارضة الوسطي الذي يجري ، بين برجوازيين صغار محدودين ، في كل مكان وزمان .

غير ان اثبات عجز الكتاب الحديثين التام عن صنع السياء الفكرية لا يعني كراهن حلقهم وتكنيكهم الأدبيين الذين بلغوا درجة عالية من التطور . لكن يتوجب علينا ان نساءل : من اين ينطلق هذا التكنيك وماذا يريد وعم ينبغي ان يعبر المراء بمثل هذا التكنيك على العموم ؟

إن الموضوع المركزي الذي يريد هذا الادب خلقه ، والذي من اجل صياغته صياغة ملائمة قد طور هذا التكنيك الى اعلى درجة من الاتقان، هو الانسان غير المعروف وغير القابل للمعرفة . ان الطموح الى صياغة هذا الموضوع المركزي أنسب صياغة ممكنة يغير، بالمقارنة مع المرحلة الأدبية السابقة، جميع وسائل العرض . فاستحداث الحالات والوصف وتحديد السمات والحوار كل هذه تكتسب وظيفة جديدة تماماً : الا وهي السعي ، وراء الوهم السطحي القائل بان الاشياء والناس معروفة منا ، ان جعل استعصائها على المعرفة ، غير المألوف ، موضع معاشة ، ان كل شيء محبوب بضباب ينذر بالتعاسة والشر : لقد قال احد اشخاص هو فنانستال .

« ان كل هذه الاشياء هي امر آخر  
والكلمات التي نستعملها هي ايضا امر آخر »

ان المهمة الرئيسية للحوار تكمن هنا في صياغة المحادثة العابرة بين الناس ،  
الحالية من التقام المتبادل ، وبالتالي صياغة عزلةهم وعجزهم عن انشاء اتصال فيما بينهم .  
فالحوار ليس كما كان في الماضي تعبيراً عن الكفاح والصراع بين الناس وعن  
تصادمهم بل هو مرور إنساني ، مرور عابر للناس بعضهم جنب بعض . ان  
الأسلوب اللغوي يتطور في هذا الاتجاه ، اذا لم يعد يعمد ، كما في المرحلة السابقة ، الى  
تطويع اللغة اليومية للارتقاء بالجوهرى في مطامع الانسان الى ذروة عاطفية  
وفكرية ، وللكشف عن نوايا الترابط بين اعمق اعماق شخصية الانسان والمعضلات  
الاجتماعية في تنوعها الغني ، بل يعمد على العكس الى التشديد على الآتي اليومي  
بالذات في اللغة والى ايجاد اسلوب ملائم له في هذا الاتجاه ، بالحفاظ على اللحظات  
الحسنة الخارجية بل بالمغلاة فيها : ان اللغة تصبح أشد التصاقاً بالحياة اليومية  
واكثر آنية وعرضية . وعلى المراء ألا يعبر الكلمات والمحتوى الواقعي للحوار  
اهتمامه بل ما وراءها : الروح المتقدة والجهد العاثر بالضرورة لتخطي هذا  
التفرد الانعزالي .

ولعل سترندبرغ هو اعظم من أتقن هذا الحوار بين كتاب الدراما  
الحديثين . إنه يقوى حتى اقصى حد لإلغاء المشاهد عن المحتوى بالجو الحقي للتوحده  
ففي « الآنسة جوليا » يؤلف مشهداً يرتكز الى ان إنة الكونت المقتونة تسعى  
الى اقتناع طاهية أبيبا - وهي العشيقة السابقة لقاتها الخادم - بالفراق المشترك .  
ولكنها تفشل في ذلك . ان سترندبرغ يحل المهمة التي وضعها هو حلاً متقناً . فهو  
يعبر عن الأمل والتوتر وخيبة الأمل عبر وتيرة حديث البطلة فحسب . وخلال  
ذلك لا تعترض رفيقتها أبداً ، إلا ان صمتها يأخذ بالتأثير على وتيرة الحديث ،  
ويكشف عن مقاصد سترندبرغ تماماً . قسمة اذن طموح واع لمعالجة مضمون  
ومعنى الحوار كامر ثانوي ، ذلك ان الجوهرى بالنسبة للكاتب لا يمكن التعبير

عنه بكلمات ابدأ . ويعبر فرلين عن هذا الاتجاه تعبيراً بليغاً في عملة « الفن الشعري » اذ يدعو الادباء الى عدم اختيار الكلمات ابدأ بدون احتقار . والفكرة الاساسية هنا هي ان ينشئ المرء اسلوب الكلام انشاء يعبر الكلام فيه عن هذا التصور تعبيراً عاطلاً من كل مغزى علم .

ورغم الردات المتواصلة من جانب « الفن المجرد » لم يتغير خط هذا التطور الاساسي : ذلك ان العام المجرد يكمل على الدوام بالاختباري الحشن والوسطي الضيق والعرضي . ويمكن ان يقول المرء بحق تام ، عن مختلف الاتجاهات البرجوازية المالية الأدبية ، ان جميع وسائل تعبيرها المختلفة – بما فيها تلك التي حققت انتقائاً تكنيكياً ليس قليل الامة – لاتخدم سوى صياغة الظواهر الطوعية للبيئة اليومية في المجتمع البرجوازي ، بل صياغتها صياغة اكثر بومية واكثر عرضية وتحكماً بما هي في الواقع . ان هذا الاتجاه الى الجزئي فقط يجد تعبيراً واضحاً عنه باستمرار في التكثير ايضاً بالملهسة الادبية . وسأورد بيان برنامج بول فرلين المأخوذ من العمل المذكور سابقاً : الفن الشعري كمثل شديد الوضوح على ذلك .

« ذلك لاننا نريد اللون

لا اللون ولا شيء سوى اللون »

هذا التقابل بين اللون واللون الذي يلغي اجتماعها ، وحذف اللون أي تحديدات الواقع التي تتجاوز الآتي ، وارجاع فن الشعر الى فوضى لونات هي علائم مميزة للأدب الحديث . وهنا ينشأ اهتزاز لا يقطع وتوج مضطرب لا يبدأ أبداً ، غير انه لا ينطوي على اية حركة واقعية بل يمثل بالفعل ركوداً ووضعاً ثابتاً . ان هذا التعارض يميز النقطة التي يحذف فيها الاحاح القوي على المعاش ، بالاختصار على المعائب ، القدرة على معايشة الصنع الادبي بالذات . فالقرب الشديد

من سطح الحياة ، والمساواة المبدئية بين السطحي المعاش مباشرة والواقع ذاته ،  
- يجردان الأدب بالذات من شروط القدرة الفعلية على المعاشية .

حين نستمع في الحياة الى انسان يتكلم فأول ما يؤثر فينا المحتوى الين  
لما يتكلمه . ان هذا المحتوى يتصل بالنسبة للمستمع في الحياة صلة وثيقة وتجارب  
ومعاناة هذا الانسان ويسجم مع هذه التجارب والمعاناة او يتعارض معها .

ويضاف الى ذلك ان المستمع في الحياة ليس ، إلا في حالات نادرة ، مجرد  
مستمع سلبي . ان الاستماع بشكل بالعكس جزءاً من التأثيرات المتبادلة بين  
الناس بعضهم على بعض . وفيه في هذا الصدد أشياء كثيرة جداً يمكن أن تؤثر على  
المستمع تأثيراً مقنعاً مباشرة : فالثبوة والايماة وتعبير الوجه يمكن أن توفر لنا  
معاينة الاصالة والصدق الفعلي في كلام الشخص .

ان الأدب « الحديث » يبنى ، على الحصر تقريباً ، على اساس مثل هذه  
الانطباعات . ولكنه يتجاهل انه حتى الوصف الأدبي الاذني لهذه العلام ، مثل  
الصدق ، لا يعطينا سوى حصيلة عملية غير معروفة منا ، لا العملية ذاتها . في الحياة  
عندما نكون في قلب العملية تستطيع هذه العلام ، لهذا السبب ، ان تؤثر على نحو  
مباشر ومقنع . أما في الأدب حين تكون هذه العلام نتائج عادية لعملية غير  
معروفة منا فلا يمكنها ان تقوم مقام حيافة العملية ذاتها . ان الأدب « القديم »  
قد غادر دائماً سطح الواقع اليومي ، كي يجعل النتائج الفعلية للعملية في النهاية ممكنة  
المعاشية . والأدب الجديد يقدم زمرة من هذه النتائج المعاشة ظاهراً والتي هي في  
الواقع ميتة جامدة ولا يمكن ان تستحضر معاشتها .

ان هذه الميول تتفق طبعاً مع الحالة والحدث في الأدب « الحديث » .  
أما في الادب « القديم » فان الحالات الكبرى كانت تخدم على الدوام توضيح  
وضع ما يزال مضطرباً ومعتكراً وغير شفاف . وأهمية ما يسمى بشاهد التعرف

لدى ارسطو تقوم على الفاء الضوء على وضع ما يزال مبهماً . ان ادب الماضي العظيم كان يستهدف دائماً صياغة عقد التطور الهامة ، كستور الماضي ولما سيقبل ، وكانت المهمة الرئيسية فيه ، كما رأينا ، العمل على الإبانة عن المعنى غير الشخصي للحوادث في كل تنوعها الحصب .

ليس ييسور الادب « الحديث » تقديم مثل هذه اللحظات الدرامية التي تنقلب فيها الكمية الى كيفية . فهو لا يبنى تأليفاته حسب حركة الأضداد الكبيرة في الواقع الموضوعي ، لأن الأضداد لا تفعل فعلها أبداً الى النهاية في الواقع اليومي ، ولأن الاوضاع المزيفة بل حتى « غير الصامدة » تستطيع ان تدوم زمناً طويلاً على نحو إستثنائي .

ان الصياغة الهية جداً للانتجارات والكوارث الهائلة لا تتناقض مع هذا الطراز في التأليف بل بالعكس تعززه ، ذلك ان مثل هذه الانتجارات والكوارث تتصف دائماً بصفة لاعقلية . وبعد هذا الاندلاع اللاعقلي تعاود الحياة سيرها المعتاد .

لقد كان مثل هذه الانتجارات لدى الكتاب القدماء حوادث طارئة ، وفي أعلى تقدير ، ولم تكن أبداً بديلاً للتفتح الدرامي للحدث الفعلي . وقد كانت الانعطافات عندهم هي تلك المواضع التي تتقاطع فيها التأثيرات المتبادلة الصديقة والمعادية لأشخاص الحدث . ان عقد الحدث هذه تكون نافلة ومستحيلة في آثار ليس فيها بين الانسان والآخر شيء مشترك . ان ربط سطح الحياة المباشر بالاحداث الاجتماعية الكبرى لا يمكن ان يتم هنا الا على نحو مجرد . فتغلغل الرموز والتأويلات في الأدب ذي النزعة الطبيعية ليس صدفة اذن ، بل ضرورة اسلوبية عميقة تنجم عن الوجود الاجتماعي . وقد ربط زولا مصير بطلته « نانا » بمصير الامبراطورية



الثانية ، عبر التضاد الرمزي الحاد فقط ، وذلك بأن جعل نانا مريضة وطويحة في غرفتها بدون عون ، في حين أن الجمهور النشوان المسلوب العقل يصرخ : « الى برلين » .

ان التضاد الرمزي والتقابل في مجموعة من « اللوحات » المفردة يجلان أكثر فأكثر محل الطريقة القديمة في تقطيع التأليف . وتحول تخطيطية التأليف على نحو متزايد الى عرض لتلمس متفردة في الظلام . ان عدم امكانية اثاره وضع بسيط نسبياً يؤلف تخطيطية الحدث في درامات جوهارد هاوبمان النموذجية مثل « فورمان هنشل » و « روز برند » ، ذلك لأن كل امكانية للتفاهم بين الناس الذين اصبحوا منعزلين تماماً قد زالت ، ولأن كل انسان قد حبس نفسه في عالمه الخاص على نحو أثنائي وفرداني مطلق . ان تخطيطية الحدث تمثل الضد المعاكس تماماً للحدث القديم . هناك يغدو غير الواضح واضحاً ، وهنا تقوم التخطيطية الاساسية للتأليف على اسدال الستار على ان ثمة شيئاً واضحاً في الظاهر يسمى معتمداً عتمة لا منفذ فيها . ان الوضوح الظاهري يفصح كأم سطيحي ، والوجود اللاعقلي في المصير المظلم غير القابل للاتارة يعمل على تمجيده كعحق انساني . ولعل رواية فامرمان « كلسبار - هاووزر » تقدم المثل الابلق حدة على هذا النمط في التأليف ، على هذا السوق الى الظلمة . ويجحد المرء هذا المعنى مثلاً في روايات هامزون المتأخرة في شكل بارز .

ان هذه النظرة الى العالم قد ارتدت في بعض الفلسفات الحديثة ، مثل « عجز الفكر » لدى شلار وكفاح « الروح » ضد الفكر لدى كلايس ، صياغة ذهنية مفارقة . وقد نتج ، على كل حال ، عن هذه النظرة الى العالم كتاباً ان عدم القدرة على التعبير الواعي واضطراب التعبير ليسا هنا وسيلة لنسخ يومية سطح الحياة الوسطية فحسب ، بل انها فوق ذلك يقومون بوظيفة التعبير ادبياً عن هذا « العمق » في جهل اسباب ونتائج السلوك الانساني ، وفي التوقف المنعن ازاء التوحسد « السرمدي » للانسان .

ان كل هذه المساعي قد مارست تأثيرها ، بالتوافق التام مع التيارات  
 اللا عقلية الصريحة التي برزت، بصورة أقوى على الدوام، في سير التطور الامبولي،  
 باتجاه التضيق على أهمية العقل ، باتجاه نحو السباه الفكرية للشخصيات الادبية  
 وتشويها . وبقدار ما يتحول الواقع الموضوعي الى « مركب للاحاساس » ، الى  
 سديم انطباعات مباشرة ، وبقدار ما تنحطم أسس النظرة الى العالم والأسس الفنية  
 التأليفية لصنع الشخصية ، يضمحل كذلك مبدأ السباه الفكرية ذات الصياغة  
 الواضحة من الأدب . انها عملية قسرية .

### - ٣ -

لم تلعب نظرة الانسان الى العالم في أية مرحلة من مراحل التاريخ مثل هذا الدور العملي الحاسم الذي تلعبه اليوم لدينا في الاتحاد السوفياتي . فحولنا وفينا وعبرنا ٢٠٠ أعظم تحول للعالم الاجتماعي ، وأنه يتم بوعي صحيح لهذا التغير . ان أهمية الرؤية الصادقة في عملية تغيير العالم هذه لا تحتاج الى مزيد من الايضاح . والأهمية العملية الهائلة لرؤية ماركس العبقريّة حول ديكتاتورية البروليتاريا وحول مراحل الاشتراكية وغيرها قد أصبحت ، بفضل الممارسة الثورية للبروليتاريا وتطوير لينين وستالين النظري للماركسية ، ملكاً روحياً للملايين من الجماهير . وينبغي أن دور النظرة الى العالم ينبغي ان يكون كبيراً الى أقصى حد في أدب العصر الاشتراكي ، وهو الأدب الذي يعكس تطور نموذج جديد من الانسان . وليس المقصود دور نظرة الكاتب الى العالم فحسب بل دور نظرة أبطاله ، الذين يعرضهم في اعماله ، الى العالم .

ولم يكن معنى الصياغة الفعلية للشيء الفكرية أبداً على هذه الدرجة من الأهمية التي يرتسبها في هذا العصر العظيم .

أجل ان إحدى المسائل المركزية في أدبنا هي عرض شخصية البشري عروفاً دقيقاً ان كل بشفي ينبغي ان يكون قائداً للجماهير في مختلف الاحوال ونحت أشد شروط العمل والكفاح تنوعاً . وفي سبيل هذا يصبح استيعاب نظرية الشيوعية الثورية ضرورياً . لكن بما ان كل حالة تختلف عن سواها ، وبما أن الأوضاع الحسية والناس التي مختلفة دائماً ، ينبغي على البشري في كل حالة أن

يعطى تعاليم الماركسية اللينينية تطبيقاً خاصاً . وهكذا تصبح شخصية البلشفي - ولا تقع شخصيته الفكرية هنا في آخر المطاف - عاملاً حاسماً في القيادة البلشفية . ان الرفيق ستالين قد تكلم مفصلاً في وصفه للينين حول « اسلوبه في العمل » . ولكن كيف يمكن تصور اسلوب لينين في العمل منفصلاً عن اسلوبه في التفكير . . عن اسلوبه الشخصي في التفكير . ان المرء يستطيع أن يستحضر في ذهنه الأعمال النظرية لماركس وإنجلز ولينين وستالين ، تلك التعاليم التي تتسم بالوحدة وتتطور بوحدة متسقة . ولكن في قلب الوحدة ، في هذه التعاليم ، تجلى شخصيات مختلفة وسياوات عظيمة فئة وذات أهمية تاريخية عالمية ، ولها لسيارات محددة . الملامح ، بالذات كمفكرين ، تحديداً دقيقاً . وهذا يصح ، على مستوى أدنى ، بالنسبة لكل بلشفي حقيقي . وفي السعي الى تمثيل اسلوب لينين وستالين تظهر لدى كل بلشفي « أصل » ، بذات الوقت ، ملامح خاصة به وحده ، لا بالمعنى النفسي فحسب ، بل الفكري أيضاً ، في الاسلوب الخاص الذي يسلكه في تلخيص تجارب عمله السياسي وفي كيفية استخلاص نتائج عينية من المبادئ العامة للماركسية . وينبغي هنا القضاء على سوء فهم برجوازي بالمراد ملاحظات قليلة . ان « اسلوب » الماركسية الشخصي لدى بلشفي معين ، اذا كان بلشفي حقيقياً ، لا يعني الحيدان عن الماركسية . ان فئة زعماء برجوازيًا واسع الانتشار ، يقول ان الحسن أو الصحيح ، وبكلمة ، الايجابي وحيد الشكل ومثل ولا يقبل التنوع حسب الشخصيات . أما ما هو متنوع ومتميز وشخصي ففرده الى الاخطاء والانحراف عن الصحيح فحسب . وينبج عن ذلك ان الانسان ذا التفكير المستقل في المجتمع الرأسمالي يتحتم عليه أن يعارض بالضرورة المجتمع الرأسمالي ومعتقداته المعترف بها . وهذا الفهم يطابق في الميثاق الأدبية تناقضات الادب البرجوازي في إيجاد بطل ايجابي ، فالليل السائد يقوم على أن تحديد الشخصيات الأدبية تحديداً فردياً يتم من جانب الصفات السلبية .

ان علاقة الانسان بالمجتمع قد تغيرت مع اتسار الطبقة العامة في الصراع الطبقي تغيراً جدياً ونوعياً . والعلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع لم تعد هي ذاتها . ففي فجر التاريخ البشري ، وقبل نشوء المجتمع الطبقي ، استطاعت الملاحم الهوميرية ان تحدد أبطالها تحديداً فردياً من الجانب الايجابي . فأخيل وهكتور هما بطلان لاسائبة فيها ولكنها مع ذلك مختلفان ، ومختلفان شخصياً في نوع بطولتها . وتقع على عاتق كتابنا مهمة مشابهة ، اذ عليهم أن يتعلموا تعيين فردية الانسان الجديد عبر صفاته الايجابية .

وهذا الأمر ذو صلة وثيقة بمسألة السياء الفكرية للشخصيات الأدبية . ان التفكير الماركسي اللينيني الصحيح يمكن كل انسان ، وإنه يمكنه بالذات لأنه تفكير صحيح ، من التعبير عن قنائه الخاصة الشخصية أثناء عملية استيعاب وتطبيق النظرية الثورية العامة . وفيه في الواقع كثيرون من البلاشفة ، ممن يحملون بطاقة حزبية أو ممن يحملونها ، يستطيع المرء ان يلمس لديهم سياء فكرية غنية وعميقة الدلالة . أما ما يبعث أدينا عن صياغة هذا الغنى في الحياة فيسأ فهو بقايا المزام القديمة فحسب .

نتذكر حركة ستاخانوف وكم قدمت من سجاوات حية بارزة بل من السجاوات الفكرية . ان المرء لن يستطيع أن يصوغ هذا النموذج الهام في واقعنا صياغة دقيقة اذا لم يعرف كيف يعين فردية عنصره الفكري ايضاً ويربطه بالشخصية ربطاً عميقاً . لقد سجلت الحركات الجماهيرية تطوراً هاماً انتقل فيه ملايين الشغيلة من العفوية الخالصة الى الوعي . والادب لن يقدم شيئاً لشخصيات الانسان الجديد اذا استمر على نسخ النتيجة الواعية الأخيرة نسخاً أميناً أو اذا عارض هذه النتيجة مباشرة بنقطة الانطلاق اللاواعية كلياً . فاذا لم يعمد الى صياغة الانسان الجديد في سياق نشوئه فلن يكون من الممكن أبداً ان يضاغ صياغة ضحيحة .

إن صياغة الكفاح في سبيل القضاء على بقايا الرأسمالية ، في الاقتصاد وفي وعي الناس ، تكشف عن دائرة ضخمة من المهام الأدبية أيضاً ، وبالذات في مجال صياغة السبيل الفكرية . فعلى الأدب أن يبين مباشرة كيف سيتم القضاء عملياً على هذه البقايا . كما لا يجوز من جهة أخرى ألا نرى كيف أن البقايا البرجوازية التي لا تزال حية في فكر الناس والفئات البشرية تحكم على هؤلاء الناس بالاختناق والموت السياسي . لقد تكلم ستالين عن أولئك الناس الذين يسقطون حتماً على الطريق ، لدى حصول انعطاف عنيف في اتجاه التطور ، ويتبن أيضاً بصورة ملموسة في الغالب كيف أن التطور الأرقى للاشتراكية يجبر العدو الطبقي الذي تنزل به على الدوام ضربات أشد على ابتكار أشكال جديدة وأكثر دهاء في الكفاح ضد الاشتراكية . فكلما كانت دروب الكفاح أكثر تعقيداً وتسترأ وخبشاً زادت أهمية العمل على إخراج السبيل الفكرية التي يتصف بها العدو الطبقي كتابياً . إن المهام التي تقع على عاتق أدبنا هي مهام ضخمة للغاية وهي بمعظمها مهام جديدة . ولا شك أن أدبنا قد حقق في هذا المجال أشياء كثيرة . ولكن هل حل أدبنا مهمته المركزية ؟ إن هذا السؤال يطرح في الغالب على نحو مجرد وبالتالي خاطيء . فالإنسان الجديد ليس ينشأ جاهزاً كتنقيض فافٍ للقديم ، وكما لو أنه ليس يجمع به أي شيء مشترك . إن وجوده ، بالعكس ، لا يمكن إطلاقاً أن ينفصل عن الكفاح ضد بقايا الرأسمالية . وفي هذه الكفاحات تنشأ وتفتح تلك الصفات الانسانية التي يتميز بها الإنسان الجديد واقعياً وعملياً .

فأين تكمن إذن العوائق أمام أدبنا في خلقه للإنسان الجديد ؟ إنها تكمن قبل كل شيء بدون شك في بقايا الوعي البرجوازي . فأدبنا لا ينمو متحرراً من نفوذ الثقافة والفن البرجوازيين . والتأثير الضار ، الذي يلزمه مختلف تيارات مرحلة الانحطاط هذه ، موجود على نحو بادر للبيان في نظريتنا وبمارستنا ، على مختلف المستويات وبمختلف الأشكال .

لنتناول فقط بعض الملاحظات الرئيسية في نظريتنا السابقة ، والتي مازال حتى الآن ذات مفعول جزئياً . فها نجد نظرية وممارسة مايسمى بالتحريض الدعائي Agitka كرد على النزعة الفردية البرجوازية المغالية ، على ميول الفن للفن البرجوازية . لكن هذا الرد قد تم حتى ايدولوجياً على الصعيد البرجوازي . انه رد في الظاهر فقط . فذلك « الجماعة » المجردة التي توضع في مواجهة النزعة الفردية البرجوازية ، وذلك الطموح لتخطي الانفصال البرجوازي للفن عن الحياة ، بفضل نزعة عملية مباشرة ، بظلال بدون استثناء مجردين ولا يؤديان الى تجاوز حدود البرجوازية .

ويمكن قول نفس الشيء عن التجريدية البرجوازية في فهم المجتمع ، الذي تقدمه السوسيولوجيا المبتذلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، من الناحية المعرفية ، بالنزعة الذاتية والنزعة النسبية في الفكر البرجوازي الحديث .

ومثل هذا يصح على الموقف من نظرية « الانسان الحي » التي كانت منتشرة . فها أيضاً يتم تعيين الفردية نفسياً فقط وعلى نحو ذاتي ضيق فقط ، ويعمل على الاحتفاظ تماماً بالتقابل المجرّد بين الشخصية والمجتمع ، الذي يميز الثقافة البرجوازية . وئمة للأسف بعض الأشياء في ممارستنا الادبية يتفق مع هذه النظريات . ان قسماً من كتبنا ماهول بمجموعات اشباح تخطيطات ميتة . وتظهر من جهة أخرى حياة « انسانية » خاصة مرسومة بمحيوية ، كتخطيط ظاهري لهذه التخطيطة . لكن بما انها ليست صلة لها عضوية بالمسائل الكبرى للبناء الاشتراكي ، وبمسائل النظرية الى العالم الخاصة بيلاد الانسان الجديد ، فهي تبقى حيصة الافسح البرجوازي . كل هذا لا يسحب بطبيعة الحال على الممثلين المرموقين للواقعية الاشتراكية . ومع ذلك فان أدبنا يقف ، حتى في أم الآثار الادبية ، حتى الآن ،

خلف واقعتنا . ان واقعتنا اعظم بطولة واحفل بالفكر وأشد وعياً وواضح واعتمق  
تمايزاً وأغنى واكثر انسانية وشخصية من افضل اعمال ادبنا .

ان خيرة كتابنا واقعيون . لكنهم متخلفون عن واقعتنا في الغنى وعمق  
الدلالة . وكونهم لم يبلغوا عظمة وغنى الواقع الذي يصورونه ليس مرده الى الواقعية  
التي يستخدمون . وهذا النوع من واقعتنا بالذات هو أشد تأثراً بتقاليد واقعية  
التطور البرجوازي السائر الى الانحطاط من تصورنا لهذا التأثير .

لقد بحثنا مفصلاً كيف انهارت الواقعية الراقية خلال القرن التاسع عشر،  
ولم تكن الواقعية الجديدة موضة ادبية بعد ، بل كانت التلاؤم الضروري للأدب  
مع مستوى ثقافة الحياة البرجوازية ، الذي اخذ بالانحدار ، ومع ضعف ارادة  
البرجوازية وعجزها عن إبراز وجهها الحقيقي . ولهذا السبب صار هذا النوع من  
الواقعية رغم كل الالتفات في التشكيك أشد تدينياً . لقد انحطت ثقافة النزعة  
الواقعية والثقافة الادبية بشكل عام .

وعندنا ايضاً يمثل استمرار حياة التقاليد الادبية التي تعود الى مرحلة  
الانحطاط البرجوازية أكثر من مجرد موضة ادبية . انه يرجع الى المجموعة الكبيرة  
من تلك البقايا في وعي الانسان ، التي يعتبر وجودها في مرحلة الانتقال امراً لا  
مفر منه ، والتي يشكل تجاوزها مهمة معقدة وصعبة : ان هذا التخطيط لا يمكن ان  
يتم عبر عنونة سوسيولوجية مبتذلة ولا عبر نقد شكلي . ان استخدام جملة  
سوسيولوجية مبتذلة لا يجدي ابداً ، لان السوسيولوجيا المبتذلة تتصاع صاغرة على  
الدوام امام اتقان الشكل في الفن الغربي الحديث . وينبغي ، على العكس ، الكشف  
باستمرار عن الثقافة الحقيقية للنزعة الواقعية وشرحها . ويجب ان يثبت بالبرهان  
كيف تحولت هذه الثقافة اليوم الى نقیضها العكسي ، الى ما يسمى « بالبراعة  
الحاذقة » التي يفرضها بعض كتابنا بقوة .



ولهذا يجب التكلم ، على تقيض سطحية هذه البراعة ، عن ثقافة النزعة الواقعية ، عن الثقافة في التأليف في تحديد السمات الخ ، عن ثقافة نجد اساسها في الاحساس العيني بما هو عظيم في الحياة ، وعن طراز صياغة العظمة الانسانية كواقع . ان الكلاسيكيين قد امتلكوا هذه النزعة الواقعية . ومما كانت اهدافنا مختلفة عن اهدافهم ، ومما تحتم بالتالي ان تختلف وسائل صياغتنا العينية عن وسائل صياغتهم ، يمكننا بصد الثقافة ان نتعلم منهم فقط . ذلك ان النزعة الواقعية الجديدة قد نشأت بالضبط على اساس تحطيم الرأسمالية المتطورة للعظمة الانسانية ، وقامت بنسخ عملية التحطيم هذه أدبياً ، وأعدت وسائل الصياغة الملائمة لنسخ هذا التحطيم . وهكذا نزلت بالثقافة الادبية ، بضرورة تاريخية ، الى ذلك أسفل .

ان الالتصاق بالوسطية ينجم عن الكفر ، الضروري تاريخياً لهذه المرحلة ، بالاستثنائي ، كاسلوب ظهور واقعي للعظمة الانسانية . ان المجتمع الرأسمالي يكبح ويشوه قدرات الناس ، ولهذا السبب فقد بعث تفتيح انسان ، مثل نابليون ، تفتيحاً غنياً حماسة كبرى لدى الكتاب المرموقين . لقد سماه غوته «موجز العالم» . وصياغة انسان يمثل هذا الغنى تحتاج الى فهم أدبي للاستثنائي ، كواقع اجتماعي نموذجي ، تحتاج الى ثقافة ادبية في التأليف وخلق الحالات الخ ، يمكن معها التعبير عن الاستثنائي في الانسان المخلوق أدبياً تعبيراً صادقاً وشخصياً ونموذجياً .

ولو اراد كاتب مثل جويس ان يضع نابليون على مقعد يلوم البرجوازي الصغير لكان ابرز بالذات ما هو مشترك بين نابليون ويلم .

ووراء هذا الميل الى السطح المباشر للحياة يجتفي أحياناً الميل الى فضح العظمة الكاذبة لما يسمى البطولة الراهنة . اما ما ينتج عن ذلك في الواقع فهو سيطرة البلاد اليومية وحدها .

ان الاختصار على الوصف الأمين « لقطع من الواقع » ( زاوية من

الطبيعة ، حسب زولا ) يصد كذلك بصورة ضرورية تاريخياً عن العجز عن استيعاب الواقع فكراً وأدبياً ككل متحرك . ولكن « كل مقطع » يتعم على الدوام ان يكون اكثر عرضية وافقر وأقسى وأكثر تصلباً وسذاجة من الواقع المطابق له . ويصح هذا اكثر فأكثر كلما كان ، كموديل ، اشد انطباقاً على الواقع .

ان هذا الفقر لاتخطاه اية اضافة ذاتية وأي « مزاج » زولاي . وحين يكبل الكاتب السوفيافي نفسه بمثل هذه الاصفاذ طوعاً فهو لا يستطيع ان يحطمها بمزاج بلشفي - على فرض أنه يملك مثل هذا المزاج - فليس سوى الكاتب الذي تنعكس فيه الحياة نفسها ، ككل متحرك ، وليس كأكوار ميتة من الشذات ، من يستطيع ان يصور قطعة من الحياة تصويراً يتضمن كل الجوهر في الموضوع ، في وحدة متحركة غنية . ولا يمكن ان تكون قدرته سوى الواقع في وحدته الجية ، وليس البتة « مقطعاً » ما من الواقع موصوفاً وصفاً أميناً .

ان مكسيم غوركي يمثل في ايماننا القدوة الكبرى للثقافة الادبية الفعلية . لقد اعادت اليه الحركة العالية الايمان بعظمة الانسان المعبية ، وزودته بمحدد بصير على المجتمع الرأسمالي ، لامتهانه وتشويهه للانسان . ان هذا الايمان وهذا الحقد قد منعا تأليفاته جسامتها : اكتشاف النموذجي في الاستثنائي .

لنأخذ مثلاً بسيطاً بقدر الامكان . ان نيلوفنا بطلة روايته « الأم » ، التي ألقت ببساطة طهرية ، قد جرى وصفها بصراحة كحادثة استثنائية . وغوركي قد قام بإزالة العوائق الخارجية امام تطورها : فزوجها يموت مبكراً نسبياً . ثم يقوم بتوفير اكثر الشروط ملائمة لهذا التطور : ابنها يمينا فقط في سبيل الحركة العالية الثورية . ان هذه الشروط الملائمة تجعل نيلوفنا تستيقظ من وضعها شبه اللاواعي ، بل من وضعها المهطم حتى انعدام الوعي ، ويجعلها تسلك الطريق من العطف

الانساني العفوي على الثوريين كافراد ، الى التعاطف الأوضح باستمرار مع الحركة ، حتى درجة الثورية الواعية . ان هذا الدرب هو بالتأكيد غير اعتيادي كدرب تسير عليه امرأة عامل أمية مسنة ذات منشأ فلاحى . وغوركي يؤكد على هذا الأمر الاستثنائي ويبين كيف ان الشبية في العمل وفي اطراف المدينة تحمل راية الفكر الثورية وان المسنين يتخلفون عن الانضمام الى الاشتراكيين حتى وان أعجبهم بعض الأشياء . أما نيلوفنا فهي كما يقول ريبن : قد تكون الأولى التي اتبعت طريق ابنها . لكن هذا الأمر الاستثنائي بالذات يجعل طريق نيلوفنا عميق النموذجية من زاوية كل التطور الثوري في روسيا . وهذا احد ام الملامح في تأليف غوركي . ان الدرب العظيم الذي سلكه في مابعد ملايين العمال والفلاحين ، الطريق الثوري النموذجي لتحرير الشغلة يتجسد هنا في مصير فردي مفعم بالحياة الشخصية .

ان هذه الثقافة الرفيعة التي تنسم بها النزعة الواقعية تجد تعبيراً عنها في كل مكان من البناء الروائي . ان التوازي والتضاد المتواقت في تطور نيلوفنا وريبن يتميزان بدقة خارقة للعادة وغنية ومتوازنة توازنًا رائعاً ، وكذلك الصداقة بين ابنها وانديري وتأثيرهما المشترك في تطور نيلوفنا ، والتباين في سبلانها الفكرية التي تعبر عن نفسها في كل مسألة ، في اطار ارتباطها المتأثر بحركة العمال الثورية . ان غوركي يدع ابطاله الثوريين ينخرطون في العمل الحزبي المغرطاً تماماً ، ولكن خلال ذلك بالضبط يرسم شخصياتهم ، ابتداء من احساسهم العفوي بالحياة الى سبلانهم الفكرية ، رسماً خصباً بليغاً . ان حركة العمال تدفعهم الى اتخاذ موقف ازاء كل قضايا الحياة ، من اسلوب التعريض الدعائي الى الحب شخصياً ، بالارتباط العميق بالثورة . وشخصيات الثورة تتمايز بعضها عن بعض عبر معاناتها الشخصية وعبر السيطرة على المسائل الاجتماعية الموضوعية الكبرى بسيطرة شخصية .

وهكذا فان غوركي امين على الدوام للحقيقة بالمعنى الكبير والعميق للكلمة . ولهذا بالذات لا يحرص غوركي نفسه ، في تعبيره الكتابي ، ابدأ في حقيقة سطح الحياة اليومية ، تلك الحياة الوسطية الضيقة . انه يخلق حالات يستطيع فيها ذلك الجوهري ان يعبر عن نفسه تعبيراً حراً ، ويخلق انساناً يتصفون شخصياً واجتماعياً بأنهم يطمحون في كل حالة الى هذا الجوهري . وان غوركي يدع هؤلاء الناس يعبرون عن انفسهم تعبيراً يتجلى فيه الجوهري على اضبط وجه .

ولهذا السبب تبلغ اية صياغة للانسان ، لدى غوركي ، ذروتها في خلق السجاوات الفكرية البارزة المعالم . وغوركي هو فنان كبير سواء في تهيئة النمو البطيء اللاواعي في داخل الانسان او في ابراز العقد ابرازاً حقيقياً وجلياً . انه ليرفع يجداوة ادبية ضخمة كلا من هذه العقد الى أعلى مستوى في وعي التعبير ، الممكن هنا عيياً . حين عاشت نيلوفنا بعد اعتقال ابنها لدى رفاقه وتبادلت معهم الحديث حول حياتهم قالت ، الآن استطيع ان اقول شيئاً عن نفسي وعن الناس ، لأنني بدأت أفهم ، لأنني استطيع أن أقارن . لقد عشت في الماضي عيشة برئى لها ولم يكن لدي مقارنات . أجل ، انا نعيش جميعاً على نفس الطراز ولني لأرى الآن كيف يعيش الآخرون واتذكر كيف كنت اعيش . انه لأمر مروع صعب .

ان الحالة والتعبير يمان عن حقيقة ادبية عميقة . والأهمية الأدبية الكبرى لأعمال ادبية مثل « الأم » ذات صلة وثيقة بكونها تنطوي الشعور البورجوازي بالحياة ، من ناحية المادة ومن ناحية الشكل . ان الناس الذين يرتبطون بعضهم ببعض ارتباطاً عميقاً عبر فعاليتهم الاجتماعية ، كشخصيات ، والذين لم يعودوا يلتقون لقاءً عرضياً خالياً من التقايم بل يتوجهون بمحبتهم الواحد الى الآخر ، هؤلاء وحدهم يستطيعون ان يجدوا حالات ، يمكن فيها النطق بمثل هذه الكلمات على نحو دقيق محكم ، كما يفعل ابطال غوركي .

ان هذه الثقافة غير موجودة حتما في النزعة الواقعية البرجوازية المتأخرة ،  
ولكن قسما من كتابنا يفتر ايضا حتى الآن الى ثقافة النزعة الواقعية . وثقافة  
النزعة الواقعية والقدرة على صياغة السبأ الفكرية هما امران مرتبطان ارتباطاً  
لا انفصام فيه . ان تقليد البقاء ضمن اليومي الوسطي قد اعاق كتابنا عن صياغة  
السبأ الفكرية من ناحيتين : أولاً ليست شخصياتهم مكونة تكويناً يبدو فيه  
التعبير الفكري الراقى بالفعل عن مجمل الحالة ، على لسانهم ، كتعبيرهم الشخصي حقاً .  
وثانياً ان الحالات قد انشئت على نحو يجعل مثل هذه السبألات غير ممكنة . ان  
مادة الحياة نفسها تقدم نقاط تحول كبيرة . لكن هؤلاء الكتاب لم يعرفوا بعد  
الارتقاء بها تأليفاً . انهم يضغطونها كما هو معتاد .

ولقد اصبح نموذجياً بالنسبة لقسم من ادبنا ان تتقطع المحادثات الحاسمة في  
البعثات الحاسمة . وبين كتابنا او اشخاصهم ان ما كان ينبغي ان يؤلف القسم  
الجوهري من المحادثة وفدوتها الفعلية ، من الناحية الشخصية والاجتماعية ومن ناحية  
النظرة الى العالم يظل طلي الكتان . « ليس ثمة وقت » لذلك ، كما يقولون في الغالب .  
وهكذا يواصلون بشكل مستور اتباع ذلك التقليد الواسع الانتشار فقط ، ذلك  
التقليد الذي يسود في الأدب الغربي الحديث ، والذي تغذو بموجبه الصراعات  
المبدئية بين الناس والطابع الفكري في صداماتهم من نوافل الأمور . اذ لا يقوم  
بهند المحادثات « الذكية » ، حسب رأي الكاتب البرجوازي ، سوى بمثلي التوير  
العقلي السذج والعلميين والادباء المرمين . اما بالنسبة للبطل المعاصر والكتاب  
والقارئ فليس ثمة وقت لمثل هذه المحادثات . وهذا أمر طبيعي بالنسبة للادب  
البرجوازي في مرحلة انحدار الرأسمالية . بيد انه اذا لم يعد الى صياغة عقد التطور  
فلن تنشأ أية حاجة للارتقاء بصياغتها عن طريق ادخال الوعي . وهذه البعد  
بالذات ذات اهمية حاسمة لنا .

اذن حين لا يكون لدى شخصياتنا الادبية وقت من أجل هذا الأمر الجوهري فتمت ببساطة نقص في ثقافة التأليف . اما الى أي حد يصل المؤلف ، اقراء كل حالة جزئية ، في تعليه ان الاشخاص هناك او آنذاك لم يكن لديهم وقت . فعلا ، فهذا أمر لا أهمية له . لقد وجدت الشخصيات في التأليف الرائع ، كما لدى غوركي ، وقتاً كافيًا على الدوام من أجل كل ما هو ضروري لتحديد سماتها وللعمل على اخراج المسائل في كل غناها وتنوعها ، حتى ولو اراد الكاتب ان يبرز وتيرة عاصفة السرعة للاحداث .

ومن المؤسف ان هذا التجنب للصراعات الحاسمة ، التي ترقى فيها المسألة والشخصيات الى المستوى الذي بلغه واقعنا فعلا ، ليس ظاهرة فائدة الوقوع . ان هذا التجنب للجوهري يظهر بكل سذاجة في دراما بوغودين الناجحة جداً « الارستقراطيون » .

فمن المعروف ان المحور الدرامي لكل القطعة يقوم على المساجلة التي دامت ساعات بين رئيس ادارة الدولة السياسية وبين الامة صونيا . لقد صارت صونيا بعد هذا الحديث انساناً جديداً . ان هذا ملمع رائع في واقعنا . لكن ماهو الشيء الذي تمت صياغته من هذا الواقع في الدراما ؟ لقد اشير اشارة قصيرة الى أن صونيا قبل هذا الحديث كانت لسة عريقة وهنية ، وبعد هذا الحديث جرى في حياتها تحول كلي . اما ذاك الحديث فلا يقدم منه بوغودين شيئاً ، بل يدخل هذه النتيجة ببساطة في دراماه . ففي هذه الحالة يتختم بدءاً ان يكون الواقع اغنى وأرقى من الادب . ذلك ان مثل هذه الاحاديث قد جرت فعلا في الواقع ومارست على الناس بالفعل تأثيراً مبدلاً ، وصنعت منه انساناً جديداً فعلا . وهذه النتيجة ما قدمت لنا في الواقع كهنية ، بل كافع من اجلها اناس مرموقون كفاحاً صعباً . ومن المفهوم تماماً ان يصق الجهور هنا تصفيقاً حماسياً ، الا انه يصق للبطل

الواقعي في قناة البحر الابيض ، وليس للنتيجة المضافة الى الحل غير المتوقع لتعقيدات القطعة المسرحية .

وبدعي ان مثل هذه الأخطاء لا تظهر ، بهذه البساطة الواضحة للعيان ، على السطح ، كما هي الحال هنا . ومع ذلك فهي لا تزال شائعة . لناخذ كمثل على ذلك أثرأ مرموقاً من ادبنا مثل « المحدثين » للكاتب بانفيروف . ان موضوع القسم الثاني هو التضاد النموذجي الأصل والمثير للغاية بين مرحلتين في الكفاح من أجل الشيوعية في القرية . وقد صمم بانفيروف بمثل هاتين المرحلتين ، اوغنيف وشاركين ، في ملاحظها النموذجية تصميماً صادقاً . غير انه حين يصل الى السجال الكبير بين المبدأين ، الى تخلي كومونة شيوعية الحرب المجرودة — التالية ، يصنع بانفيروف الحدث على نحو يجعل المناقشة بين اوغنيف وشاركين مستحبة . ففي البداية يتأهى الى سمع اوغنيف عرضاً بعض كلمات شاركين عنه : « لقد قام هؤلاء الناس بواجبهم في الجبهة . هناك اقتضت الحاجة هذه . . . ماذا يقولون ؟ هذه الخامسة . . . أما الآن فتصم الحاجة الى شيء آخر » .

ان اوغنيف غيب الأمل . وعن خيبة أمله يصدر لوكه — صدوراً يكاد يكون انتحارياً — في الدفاع عن السد المقام ضد الجليد . وبعد أن اصبح اوغنيف مشوهاً وتسلم شاركين الكومونة أحسن هذا نفسه ، انه كانت من الضروري اجراء حساب موضوعي مع اخطاء عهد اوغنيف . « لو كان ستيان سليم الصحة لكان كيبريل صارحه على الدوام بما يفكر به حيال بروتسكي غير ان ستيان مريض . . . و كيبريل يحترم ستيان ولم يلس في نفسه القدوة على دعوة اعضاء الكومونة ومصارحتهم بأنهم لم يفعلوا ما كان ينبغي عليهم ان يفعلوه . . . »

لكن بانفيروف نفسه يحس بأنه تخلى عن امكانية مشرة وهامة وبدعي ان الحوادث يمكن ان تقع على هذا النحو في الواقع ، وان تفقد مثل هذه المناقشة .

مستحيلة . غير ان مادة الواقع هذه لاتصلح لمرامي الأدب العظيم ، ويجب أن تعدل وفقاً لهذه المرامي ، كما غير شكسيير تتابع الحوادث الزمني وقصصه الإيطالية وكما غير بلزاك وستاندال احداث الحياة الفعلية المعطاة لهما في خدمة اغراضها ، كما يستطيعوا بفضل هذا التغيير بالذات عرض الواقع في شكله الارقي .

ان حادثة اوغيف ومرضه يدخلان كتماذج في عداد الصدف السيئة التي لم تحذف ادياً . وعلى كل حال يتعارض الاستناد الى هذا الباعث مع الخط الرئيسي لتفتح الموضوع . وبديهي أن الأدب لا يستطيع التماس من صياغة الصدفة ، لكن الصدفة في الأدب تختلف عنها في الحياة اليومية . ففي الواقع تفعل ملايين وملايين الصدف ، فعلها ومن مجموعها تتطور الظروف . وبديهي في الادب صياغة هذه الانهاية الواسعة صياغة عينية ، بالاحضار الحسي المجد لتقارب الدلائل كتيبين الصدفة والضرورة ، من خلال وقائع ملموسة قليلة . ولا يسمح في الادب الا بمثل هذه الصدف التي تبرز على نحو معقد و « ماكر » الملامح الاساسية للحدث ، للسألة ، وللشخصيات ، والتي تسمو بها . وحين تقوم الصدف بهذه الوظيفة فقد تكون من جهة اخرى أشد غرابة . ولندكر هنا التمدل في « عطيل » ، حيث ان حدة هذه الصدفة ودقاة دسائس باغزو قد أدتا الى تبيان الجوانب الكريمة في شخصية عطيل وديمومونه والثقة المطلقة بينها . ولندكر ايضاً الجلوسة التي يستخدم بها تولستوي الصدفة التي جمعت مجلداً بين نثودوف كمحلف وماسلوكا كمتهم في دعوى بحكمة .

ان الصدفة في رواية بانثيروف ذات معنى تأليفي متناقض وذات نتائج متعارضة كلياً ، في ابرز شخصيتي اوغيف وشداركين ، ولا سيما في صياغة النموذجي فيها بالانضاج الواضح لسياثها الفكرية الشخصية . ان الصدفة تفقد هنا صفتها الفنية - العقلية وتهبط بمستوى الاثر الى الفردي - المرضي . أجل إننا المرض مرض ليس إلا .



ومن الواضح ان لغة اوضاعاً ، يكون فيها امتناع التقام بين الناس واضطرابهم للاتساق في صلات عرضية بحجة صادراً عن المادة الادبية ذاتها . ومثلنا على ذلك رواية « الاوصيى الأخير » لفاداييف . ان فاداييف يصور هنا تطور لينا في بيت هيمر الرأسمالي ، ويبين كيف انها في هذه البيئة الرأسمالية تشعر بافتقارها العاطفي المتعاظم باستمرار من البروليتاريا الثورية . لقد نجح عن توحدها ذلك بالضرورة تكنيك في العرض ، يقوم على انقطاع صلات الناس وعدم تقامهم . وحتى في خطواتها الأولى للاقترب من البروليتاريا ، حيث يقابلها العمال بعدم ثقة لها ما يورما ، يبقى هذا الاسلوب في العرض مشروعاً ويقدم مشاهد جلية مثل مساهمة لينا في الانتخاب .

ومع ذلك فان هذا الاسلوب في العرض يقيم هنا عائقاً أمام الكاتب ، يحول دون التفتح التام لشخصياته . فهو يقول : لقد كانت لينا ذات فكر جريء وشجاع وكانت في منتهى الاخلاص لواء نفسها ذاتها ، فلم تحاول على الإطلاق ان تخفي حقيقة ما ، مكتشفة ، مها كانت مرة ، وراء أي صنم ، مها كان عزيزاً غالياً . ان فاداييف قد استلحق الياء الفكرية لأبطاله الرئيسيين ولم يقم بصياغتها . وفي القسم الأول من روايته استخدم وسيلة العرض ذاتها في صياغة العلاقات بين الشيوعيين ، صونيا ومرجي ، في مخادعتها الكبيرة . وما نتج عن ذلك هو أن ملامح الشخصية البشرية لهؤلاء الاشخاص وعلاقاتهم الشخصية الانسانية بعضهم مع بعض تتراعى امامنا حقاً في رقة وحيوية عظيمة . لكنهم كشيوعيين لا يتميز أحدهم عن الآخر تميزاً شعبياً بمحدد المعالم وتفتقر سجاوهم الفكرية كذلك ، بقدر كبير أو صغير ، الى النمو السليم .

وحين يظهر هذا الضعف ، حتى لدى كتاب كبار مثل فاداييف ، فلا عجب اذا وصل الضعف لدى الكتاب الأقل أهمية ، وبجود المقلدين ، الى حد التباس

واضطراب تعبير ابطالهم، أو بكلمة أدق اذا وصل إلى العجز، الذاهب حتى الحال، عن التعبير عن تطور افكارهم ، في الاحاديث والمناقشات الخ ، تعبيراً مقعماً بالمضمون والاثارة ، وكل هذا يفضي بصورة لا يمكن تجنبها الى أن السبيل الفكرية للشخصيات تفقد كل تعيين في ملاحظها . ان التقاليد السلبية للزعة الراقية البرجوازية الحديثة والثقافة الفنية الناقصة وضعف التأليف ، كل هذه تحد من القدرة على رسم الشخصيات وترهق الصياغة الفنية الاصلية للانسان الجديد في المجتمع الاشتراكي .

ان هذه التقاليد المزيفة تجد اقوى تعبير عنها في المسألة التأليفية لربط الحياة الخاصة بالحياة العامة . لقد نوهنا بأن هذا التناقض يمتد على الادب البرجوازي . غير ان المجتمع الاشتراكي يطرح هذه المسألة على نحو آخر . ومع ان كتابته يندكون على العموم هذه المسألة فان قسماً من ادبنا لا يستجيب لهذا النمو المتضافر الوجودي والداخلي للمصالح العامة والخاصة . وهذا النمو الذي لا يلقى الصراعات في الحالات الفردية يتجلى اغلب ما يتجلى في هذه الصراعات وخلالها . ان الارتباط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة العامة لشخصياتنا الادبية تبقى غالباً خاضعة لعالم الصلغة ومجردة ، تخطيطية ووحيدة الطرف . هذا يعني ان ما يقيم الصلة بين الاثنين هو ملمح مأخوذ اعتباطاً بصورة عرضية . وفي كثير جداً من الاحيان يكون الاحساس بالجديد وبالصلة السليمة موجوداً ولا يتقننا سوى الجسادة في الطرح الأدبي للمسألة وعمق الثقافة الأدبية ، كما نجعل هذا الاحساس صياغة فعلية تامة ..

ففي رواية بانفيريوف التي تناولناها فيما سبق يتم انطلاقاً من شعور سليم ، تصوير التطور الانساني لكبيريل شدار كين مقترناً بتطور قصصه العاطفية وبملاقاته بنساء ثلاث . بل ان المرء ليتملكه الشعور بأن هؤلاء النساء الثلاث بالذات يمثلن واقعياً ثلاث مراحل من تطور شدار كين الانساني - الاجتماعي وان نشأ كل علاقة

حب وانقسامها ليس صدفة عرضية ، بالمعنى الادبي الرفيع للكلمة . غير ان  
بالتقديرون لم يستطع في الصياغة ذاتها تخطي هذه الصفة العرضية .

وهنا بالذات يتجلى معنى صياغة السياء الفكرية بصورة مجسمة . لماذا كانت  
صلات الحب في الأدب القديم ثمرة ضرورة حقيقة قاهرة ؟ لأننا نعاش على الدوام  
كيف يستبد هذا النوع من الحب يجيئ الشخصية في درجة معينة من تطورها .  
ان الحب بين فيرتو ولوته ما كان يمكن ابداً أن يفعل فعله القوي لو لم يتسن لغوته  
اظهار الضرورة النموذجية بالذات لهذا الحب ، عبر الصياغة . الا ان الصياغة  
تلك دويماً ملتوية جداً . ويلبغني علينا أن نتعرف على حماسة فيرتو الخاصة  
للحضارة اليونانية وموقفه من كلوبستوك واوسيان الخ . لا لكي نستشف فيه  
ذاته نموذجاً للمتقين المتعبدين قبل الثورتا الفرنسية فحسب بل لنرى ايضاً ان شخصية  
لوته وشروط حياتها كانت بالضبط ماثورة الشاب فيرتو من الحياة ، بهذه البيكولوجيا  
في هذا الوضع الاجتماعي ، بهذه الروح المتمردة ضد المجتمع . ان الحب بين فيرتو  
ولوته لم يكن مجرد تصورات مشاعر في حياة انسانين فنيين . انها مأساة فكرية .  
فالحب هنا يضيء بالله الملامح الاكثر روعة والاكثر ظلمة في الحياة الاجتماعية ؛  
تلك هي اللحظة الفكرية التي لم يتمكن كتاب كثيرون من اضافتها على المصير  
الخاص لشخصياتهم . ولهذا تبقى المصائر التي يصوغونها خاصة ، عرضية ومعتمدة ،  
وعفوية ، وفردية .

ونحن نعتقد أن كل هذه الظواهرات تجد جنورها في تقاليد ادب البرجوازية  
المتأخرة . وحين يلق احد الناس من هذه التقاليد موقفاً انتقادياً فلن يكون بوسع  
أن يكون على وفاق مع قيود النزعة الطبيعية الغليظة التي فرضناها نحن على أنفسنا ،  
والتي تتناقض مع كل تطور الثقافة الاشتراكية في ميدان الكتابة .

انها لعلامة جيدة ان عدداً كبيراً جداً من كتابنا وعلى الأخص قرائنا يحسون بهذا النص . ولكن لا يكفي بالنسبة للكاتب أن يحس شعورياً فقط بهذا النص . ولا بد له من بلوغ درجة الوضوح حول أسباب هذا النص الادبية وأسبابه المتعلقة بالنظرة الى العالم . ان اهرنبروغ مثلاً يحس بأنه ليس متهمة ولا واحد من شخصياته الايجابية يناسب الضخامة الهائلة لعملية البناء . لكن كيف يريد اهرنبروغ ان يزيل هذا العب ؟

هل يقوم باستعراض في كل مرة ، كما في «اليوم الثاني» ، لسلسلة من الأشخاص والمصادر ذات التمثيل الواسع كي يعوض الى حد ما بالكمية عن النوعية المفقودة ؟ انه جهد ضائع ، ذلك انه حين يرتبط كل من العشرة او الاثني عشر انساناً ، المتخطين في البناء ، عبر خيط طليق ويجرد من حياته الشخصية ، بالقضية العامة فلن تكون ابداً حصية جمع اثني عشر تجزئاً صفة عينية غنية بالمعنى . ويجب علينا هنا أن نؤكد ان «الحظة الفكرية» تلعب دوراً كبيراً بالذات لدى اهرنورخ ، في حياة شخصيات أبطاله . لكن من المؤسف ان التطور الدرامي الاصيل لأفكار أبطاله يتروك المكان لتابع سنائي بحث للصور .

لقد قال امرسون مرة انه « ينبغي على جماع الانسان ان يتحرك دفعة

واحدة . هنا يتجلى مر الصياغة العظيمة للشخصيات . ان صياغة الشخصيات لدى الواقعيين الكبار ، شكسبير ، غوته ، بلزاك ، تستند الى ان شخصياتهم تؤلف وحدة متحركة ، وحدة تحرك نفسها على الدوام دفعة واحدة ، وان كانت تتحرك ضمن تناقضات . ان وحدة الانسان المصاغ التي تصبح مستحبة بدون الأداء التام للجهاد الفكرية تعطي شخصيات الأدباء الكبار غناها الذي لا يمكن تجاهله . انها تنصب امامنا غنية متنوعة كالواقع ذاته وانها هي الدوام اشد تنوعاً « ومكراً » من اذكي افكرونا عنها .

ان نزعة الرصف التقطي الملون والمتنوع في الأدب المتأخر ليست سوى فقر مقبح : فأشخاصها ينضبون أمام أعيننا بسرعة . ويسهل علينا ان نخط بهم بنظرة واحدة ويفكرة واحدة ، احاطة تامة تنفذ الى الاعماق . ونحن لا نحتاج الى هذه النزعة في الرصف التقطي من اجل الثقل الفني لواقعتنا السوسولوجية لا بقليل ولا بكثير . نحن نحتاج فقط الى النزعة الواقعية والى ثقافة النزعة الواقعية ، كما هي لدى الكلاسيكيين ، وان كان التعبير عن واقعنا العظيم تعبيراً دقيقاً يتم طبقاً للواقع الجديد بحتويات جديدة تماماً وأشكال جديدة وشخصيات جديدة وأسلوب جديد في رسم هذه الشخصيات وبأحداث وتأليفات جديدة .

ان جماهير الملايين قد استيقظت في واقعنا لأول مرة في التاريخ العالمي على الحياة والوعي والجماعية الفعلية ، لقد خلّفت مجتمعا ، بعيداً وراءه ، من الناحية الاقتصادية والايديولوجية ، الحلم المزج بالشخصيات المزقة الفردانية المنعزلة . وقد حان الوقت لأن يتوجه كل أدبنا ، مفعماً بالطاقة والشجاعة ، الى الايقاظ ، ولأن يصوغ عالمهم المشترك في قلب الجماعة الفعلية ، المعاشة ، والشخصية والعاطفية والفكرية ، ولأن ينضج جنوداً من رقة مرحلة الانحطاط ، حيث لا يتجه الفرد الا الى عالمه الخاص والى حياته الداخلية الخاصة والضيقة والمحدودة والفقيرة .



## الصراع بين الليبرالية والديمقراطية في رواية الرواية التاريخية للألمان المعادين للفاشية

- ١ -

ان الدور الرائد الذي تلعبه الرواية التاريخية في الأدب الألماني المعاصر للفاشية حقيقة معروفة تجذب إليها الأنظار . ومن الخطأ أن يرى المرء في هذا انسحاباً من الحاضر وكفاحاته . وبالعكس ، فهذه الروايات التاريخية هي بدون استثناء تقريباً كتابات كفاحية ضد الفاشية الألمانية . وهذا الأمر يتجلى على أشد ما يكون من الوضوح في رواية فويشتانغر الأخيرة « نبرون المزيف » . ان البيئة التاريخية بكاملها تلعب هنا كما يقال دور الالبسة والكواليس فبسبب : فويشتانغر يوضح بتهمك جارح وعبر لوحات كاريكاتورية موفقة عقدة النقص السياسية والانسانية لهتلر وأعوانه المباشرين غورنغ وغوبلز . ويقدم لنا غوستاف رغر صورة مائلة في روايته التاريخية « البذار » . ان انتفاضة الفلاحين في ألمانيا . في القرن الخامس عشر قد مكنت المؤلف من عرض الفظائع الممجية للتوبة . المضادة والبطولة فاقلة الحد التي يقوم بها المناضلون السريون عرضاً حياً امام أعيننا . اما هنريش مان ، الذي كان بين الكتائب المعادين للفاشية أعمق وأصدق من

استوعب الواقع التاريخي ، فانتا نجد لديه اماكن يدع فيها تلويخ الماضي جانباً وينشأ عايج العدو الراهن الفعلي ، هتلر ، مهاجرة جبهة . ان شخصية المرتفع فون غيزه في الرواية التاريخية المتأخرة « شباب الملك هنري الرابع » ليست في بعض المشاهد سوى صورة هجائية « للزعم » واساليه الديماغوجية في التأثير على الشعب .

لكن كل ملحق ذكره لايس إلا الجانب السطحي للسألة . فلو ان هذه الروايات التاريخية ماقدعت بالفعل اكثرو من كراسات سياسية في ثياب زاهية الالوان لما كان لها سوى مدلول سياسي يومي واهن . لاسك انها تتضمن هذا المدلول ايضاً ، وهو ليس مما يستهان به مجال من الاحوال . غير اننا نعتقد ان المعنى السياسي والادبي للرواية التاريخية المعادية للفاشية لا يستنفذ ابداً بهذا المدلول . بل نعتقد بخلاف ذلك ان اعادة التوزيع هذه التي تجري في الادب الألماني الآن ذات اهمية عالمية لا من الناحية السياسية فحسب بل من الناحية الادبية ايضاً . ولهذا يبدو انه ليس من غير الجوهري ان نقوم برسم العلام الاساسية لبعض اللططات الرئيسية في هذا التحول .

ان احدي اللططات الرئيسية تكمن في الواقعة المعروفة بان الرواية التاريخية للفرقة الالمانية المعادية للفاشية قد نشأت من اجل الدفاع عن المثل العليا الانسانية ، التي سمت الفاشية للقضاء عليها نظرياً وعملياً . وهذه الرواية التاريخية لا تقتصر ابداً على الدفاع بل تنتقل الى المعبوم . وهي تريد ان تكشف عن فعالية المثل العليا الانسانية المغيرة للعالم . وهذا الطابع المعبوم يسجل انعطافاً في سلوك المثقفين الالمان . فقبل زمن هتلر كانت احدي نقاط ضعفهم الاساسية أنهم لم يدافعوا ابداً بحزم فعلي عن مثلهم العليا الانسانية . وذلك القسم الهام بالذات من المثقفين الالمان ، الذي لم تتل منه الديماغوجية المعادية



للإنسانة التي اقتصت بها الدعاية الفاشيستي ، قد نظر الى هذه الدعاية نظرة ترفع واستعلاء واخذ ينهمك عليها بهدوء ، بل إنه غالباً ما تجاهلها تجاهلاً قاسماً . ومن الواضح ان هذه حالات استثنائية بل ظاهرات شاذة مرموقة جداً ، ويكفي ان يتذكر المرء اوسيكى او هنريش مان . غير اننا نتكلم هنا عن النبوة الاساسية لموقف المثقفين اليساريين في ذلك الزمان .

بعد ان استولى هتلر على السلطة وهاجر القسم الأفضل من المثقفين الالمان ، من الأدباء الالمان ، تغيرت الحالة تغيراً اساسياً . فقد تحول الدفاع الحذر المكظوم النبوة الى هجوم يشتد عنفاً على الدوام . ان الرواية التاريخية للالمان المعادين للفاشيستي هي تجسيد جليل للنموذج الانساني ولأفضل تراث الشعب الالمانى والتاريخ الالمانى ، وصورة مناقضة لبربرية « الامبراطورية الثالثة » . وهذه الصورة العملاقة هي بذات الوقت لوحة ادبية . لقد حوربت الفاشيستي بكتابات المهجر حتى بالكراسات . وقد رفع هذا الكفاح النثر الكفاحي السياسي الالمانى الى مستوى راق لم يبلغه منذ زمن طويل . ان مجموعتي اعمال هنريش مان الثرية في المهجر قد اوتقنا هنا الى ذروة لا يمكن ان تقارن الا بنتاج الماضي البعيد . وتكمن اهمية الرواية التاريخية للالمان المعادين للفاشيستي بالضبط في « الجانب الادبي » فقد صاغوا نموذج الانسان الانساني وبعثوا الحيوية فيه بلوحات ادبية حسية ، ذلك النموذج الذي يشير انتصاره الاجتماعي بذات الوقت الى النصر الاجتماعي والسياسي على الفاشيستي والذي حمل شموله وسيادته الانتقاد الثقافي للبشرية ، ذلك النموذج الذي من اجله اصبح الكفاح ضد الفاشيستي واجباً ثقافياً على كل فرد .

ان الرواية التاريخية تضع نصب عينها اذن خلق نموذج بطل ايجابي . وقد نسى لها صنعه في بعض الروايات المرموقة . وهذا لا يعني قطعاً ان وضعاً

جديداً للرواية قد نشأ في الادب الالمانى . لقد كانت الشخصيات الانجائية في روايات العقود الأخيرة ابطالاً مأسويين أو مأسويين - هزلين . فحين كان يريد الكاتب ان يعرض المجتمع الرأسمالى في صياغة خالية من الكذب والتزويق كان لا يستطيع ان يقدم سوى لوحة تدوس فيها آلية هذا المجتمع بلا وأفة على كل تلموح الى ماهو حقيقى وعظيم . لقد تعودنا ان نرى في كل الابطال الانجائيين غير المأسويين اصطلاحاً اكاديمياً أو بالأحرى تقريباً مدفوع الأجر .

ويكفى ان نشير الى رواية هنريش مان التاريخية لكي نتبين التغير الاساسى الذى طرأ على الوضع . ونحن لانهج لدى بطل هنريش مان الرئيسى اى أثر اصطلاحى مبتذل او مزوق بالاصابع . انه انسان اصل وبذات الوقت بطل اصل ، انه يمثل ذكى ومكافح للمثل العليا الانسانية ، وبذات الوقت ، الشخص المركزى في كفاح يتم له فيه أخيراً انتصار المثل الأعلى الانسانى ، بفضل سياسة بعيدة النظر وبعد التغلب على مقاومات رهيبة وبعد سلسلة كاملة من الكفاحات البطولية . اما ان يكون احراز هذا النصر قد حصل في الماضي البعيد فهذا لا يضعف العفة الراحنة للمشاعر المعبر عنها في هذا العمل الادبى . ان الكتاب المعادين للفاشية يرون محتوى وامكانية النجاح في الكفاح ضد الفاشية عبر منظور تاريخى كبير . وهذا المنظور هو ، لدى هنريش مان ، على اشد ما يكون بعداً وصفاً . ان سيطرة الفاشية لا تمثل امام عيونهم كلثة مبالغية وليست بحال من الاحوال ختام مرحلة تاريخية كاملة ، كما يعلن الفاشيست ، بل انها على العكس تماماً فصل فقط من كفاح يتدور منذ قرون بل منذ آلاف السنين : الا وهو كفاح البشرية ، كفاح الشعب الشغل في سبيل التحرر الاقتصادى والسياسى والثقافى . ان انتصارات الملك فاخرا التي مضى عليها زمن طويل تسمع لنا

باطلالة الى المستقبل البعيد . فكما حل بعد ليلة برتيلي نظام هنري الرابع الانساني ، وكما ان انصار حكم القرون الوسطى لم يوقفه التسميم ، والقتل الجماعي ، كذلك سيحل حتماً ، حسب هنريش مان ، الانتصار الاكيد للشعب الالماني الشغل بعد السيطرة النعوية المريعة ، لكن العابرة ، لحاكم التفتيش الفاشيستي . انه غرف التعذيب ومعسكرات الاعتقال لن تتخذ الرأسمالية الاحتكارية الامبريالية كما لم يتخذ القتل الجماعي في ليلة برتيلي الاقطاعية المشرفة على الموت .

وبذات الوقت يدرس الابطال الالمان في الرواية التاريخية المعاصرة الفاشيستي قدماً ذاتياً صارماً ، ويخضع لهذا النقد خيرة ممثلي المثقفين الالمان : انه نقد ذاتي للسلوك الجبان الخائف الذي ظهر لدى قسم كبير من المثقفين الالمان في الكفاح ضد الفاشيستي قبل استلام هتلر الحكم . ويتجاوز هذا النقد الذاتي في احسن الأحوال نقد عقلية المثقفين في السنوات الأخيرة . فخير ممثلي المثقفين الالمان سائرون في طريق التعرف على الاسباب الاجتماعية الحقيقية لهذا الضعف : انفصال الادب والكتاب والمثقفين عن حياة الجماهير واقتراب الادب عن الحياة الشعبية وخوف الكتاب من الجماهير ، من الشعب ، وهو خوف لا يقرون به بل يسترونه بكلمات متعالية وتهكمية .

ونجد في رواية « سرفنتس » لبرونو فرانك قالباً جديلاً لهذا النقد الذاتي ولظواهره النفسية الالمانية التي قلما تطوي على صفة سجالية صريحة . لقد كانت شخصية الاديب خلال عشرات السنين . في الادب الالماني الحديث ، وفي كل الأدب العالمي الحديث ، شخصية اتاني متطرف يحاول ، في حياة عزلة مقطوعة عن كل العلاقات المباشرة الانسانية والاجتماعية ، ان يحقق احلامه الأشد ذاتية . ونجد في الأدب الحديث ، ابتداء من البروفسور دويك في خاتمة داما إيسن حتى طونيو

كروغر لتوماس مان ، طاقة من الوجوه المأسوية او المأسوية المزلية ، التي تميز  
المشاعر لصديقها ، تعرض هذا النموذج الانساني . اما برونو فراثك فيرسم بخلاف  
ذلك شخصية مرفتنس برحابة وحب كما يضع أماننا كاتباً ذا قيمة عالمية  
فعلية ، مبرّ نشاطه في الحياة عن مصير الشعب بصورة واقعية وعضوية ، وما  
استطاع ان يصبح كاتباً كبيراً الا لأنه كابد مصير الشعب بكل افراحه وخآوفه  
مكابدة عميقة وحميمية كمصير شخصي .

ويظهر هذا النوع من النقد الذاتي مراراً ، ليس فقط في شكل الصياغة  
الابحائية لهذا التضاد غير المعلن ، بل في لغة انتقاد ذاتي صريحة وواضحة تماماً أيضاً  
كما في رواية فويشتانغر حول يوسفوس فلايوس التي ستكلم عنها بتفصيل فيما  
بعد وفي سيرة حياة ايراسموس فون روثردام لستيفان تسفايغ .

ان ستيفان تسفايغ هو ، بين جميع الكتاب الباذرين المعادين للفاشية،  
أقل من ذهب بعيداً . ويعتبر من بعض النواحي اقل من تخطي العيوب السياسية  
والايدولوجية للمثقفين الالمان في فترة ما قبل هتلر . فليراسموس الذي صنعه ، هو  
نموذج الانساني القديم لا الجديد المتنامي الآن ، هو تمجيد للاذعان والمساومة  
لا الكفاح . ومع ذلك نجد في هذه الرواية التعابير الاكثر حدة عن عيوب  
المثقفين الالمان ، عن النزعة الانسانية الالمانية قبل زمن هتلر . ان ستيفان  
تسفايغ يحدد صفة ايراسموس ومعه نموذجاً كاملاً للانسانين بما يلي « ولكن ...  
ما يميز على اعلى اعماق الجواهر ، فهم لا يعرفونه ولا يريدون ان يعرفوه » .

## - ٢ -

إن الرواية التاريخية الجديدة للألمان المعادين للفاشية هي مرآة تعكس التحول الديمولوجي الجذري لدى المتقنين . ويتجلى هذا التحول في جميع مجالات الأدب والحياة الثقافية والسياسة .

ونحن إذ نقوم بتحليل الرواية التاريخية الألمانية الجديدة تحليلاً عميقاً فلهذا نجد أننا أمام جميع القضايا المركزية في الحياة الأدبية الألمانية . لكن هذه الدراسة الصغيرة لاتضع نصب عينها هذه الأهداف العريضة الشاملة . وستقتصر على معالجة مسألة واحدة فقط من جملة هذه المسائل وهي مسألة لانتقي الضوء على جوهر الأدب الألماني الراهن فحسب بل لأنها تقع بذات الوقت عالمياً في مركز حركة جبهة المتقنين الشعبية وهي بالتالي هامة وحالية إلى أقصى حد .

إن هذه المسألة تدور حول الصراع بين النظرة الليبرالية والنظرة الديمقراطية الى العالم ، حول هذا الصراع في سريرة الكتاب . ذلك أننا نعتقد أنه من السطحية ان ننظر الى التعارض بين النزعة الليبرالية والنزعة الديمقراطية كتعارض سياسي وحزبي بحت فحسب . لقد كان من النادر في منتصف القرن التاسع عشر أن يجري تنظيم الليبرالية والديمقراطية في احزاب سياسية خاصة متباينة تبايناً حاداً وان يظهر التعارض بينها في صراعات حزبية حقا . ان تاريخ الاحزاب في ذلك الزمان يكشف عن ملمح ، يميز لمعظم البلدان ، بين ان الليبراليين والديمقراطيين كانوا في غالب الأحيان منضوين تحت نفس الاحزاب وان الصراع بين الليبرالية والديمقراطية قد وجد تعبيراً عنه في قلب الاحزاب في الصراع حول البرنامج والتكتيك . ان اختفاء الحد الفاصل بينها قد ذهب في بعض الحالات

الى حد تجسدت معه هذه الكفاحات في الصراع الداخلي لدى نفس السياسين حول التمرير او الاختبار بين الانجماين . ان الليبرالية تتغلغل من الداخل الى الديمقراطية الثورية سابقا وتحولها وتوجع بها القهرى الى الورا . وتبدو بذات الوقت بقايا الديمقراطية والحركات الديمقراطية الجديدة في قلب الاحزاب القائمة ، هذه الحركات التي تولدها معارضة الرأسمالية الاحتكارية وكانها ضمير الليبرالية المعذب ونعما .

فمن الضروري اذن أن يرى المرء بوضوح ان المسألة تدور هنا حول تحول في النظرة الى العالم له اهمية حاسمة بالنسبة لكل الثقافة الأوروبية ان تحول وضمو وارتداد الديمقراطية الثورية الى مجرد نزعة ليبرالية يمثل من الناحية السياسية ومن ناحية النظرة الى العالم انعكاسا لتغير علاقة الطبقة البرجوازية بالشعب ، وذلك بالارتباط مع الاتحادي التام للرأسمالية وفيما بعد مع تطورها الى الرأسمالية احتكارية امبريالية .

إن القضية الجوهرية في هذا التحول هي العلاقة بالشعب . ففي زمن الجهل الاقطاعية كانت الطبقة البرجوازية هي الهيئة القائمة لتحول الاجتماعي . ولقد استطاعت ان تلعب دوراً قيادياً في مجرى التحول هذا — لاسيما فمصبل في جميع مجالات النظرة الى العالم — لأن مصالحها الاجتماعية والاقتصادية والسياسة كانت تلتقي مع مصالح اوسع الجماهير الشعبية في القضاء على الاقطاعية . ان التطويع بالقطاعية والتصفية الجذرية لبقاياها يستجيبان للمصالح الحيوية للفلاحين ورجحانية المدن الصغيرة والمتكثفين والبروليتاريا الناشئة وشبه البروليتاريا ، استجابتها لمصالح البرجوازية . وهذا السيل المشترك هو الذي جعل الثورات المفترقة في القرن السابع عشر والثامن عشر في انكلترا وفرنسا ممكنة . إن البرجوازية وبالدرجة الأولى متفنيا قد اغرطوا في هذه الكفاحات ، كممثلين للمصالح التاريخية العالمية لكبرى للشعب بكامله ، كممثلين لأعمق آماني ومطامح كل الشعب ، ليس فقط .

في ميدان السياسة بل في جميع مسائل الثقافة . ان فلسفة وأدب التنوير الراجعين  
يحددان أساسها في هذه الحالة الاجتماعية ، في علاقة حملة الثقافة هذه بالشعب .  
في منتصف القرن التاسع عشر تبدلت هذه العلاقة من الأساس . فلم يعد  
الغضاء الجندري على بقايا الاقطاعية هو الذي يحتل مركز اهتمام البرجوازية ، بل  
حماية تطور الرأسمالية دون ان تعترضه عوائق حيال مصالح الشعب ولاسيما مصالح  
العامل والفلاحين . ومعركة حزيران في باريس عام ١٨٤٨ تلقي ضوءاً ساطعاً على  
هذا التحول . فالخلفاء المزعومون للحاقبة قد وقفوا الى جانب ذاك « النظام »  
الذي يوق دم العمال .

وقد مارس هذا التحول تأثيراً حاسماً على البلدان التي لم تكن في ذلك  
الزمان قد قامت بعد بتصفية بقايا الاقطاعية ، والتي كانت فيها تصفية الاقطاعية  
تحتل في ذلك الوقت بالذات مركز الحياة السياسية والاجتماعية ، أي على ألمانيا . ان  
نضال البروليتاريا الباريسية في حزيران قد قرر مصير الثورات البرجوازية في  
أوروبا الوسطى . لقد قرر مصيرها قبل كل شيء لأن قسماً ملحوظاً من البرجوازية  
والمثقلين البرجوازيين قد قد الايمان برسالة كتمثل لمصالح الشعب الشاملة ضد  
الاقطاعية . وهكذا انتقلت هذه الكتلة الصغيرة من الديمقراطيين الثوريين الأتقاء  
أكثر فأكثر باستمرار الى زمرة معزولة لا نفوذ لها : إنها تلك الكتلة التي لم تنضم  
الى الحركة العمالية .

إن الأيديولوجية الليبرالية ، هذا « التقدم » على الدوب المتحرج الحند  
للساومات التي لم تقطع ، هي تمير عن التراجع عن الثورة والخوف من التنفيذ  
الجندري للتحول الديمقراطي للبهتمج : وقد ارتدى هذا الذعر لدى الاوساط  
البرجوازية القائدة شكلاً ليبرالياً في النظرة الى العالم ، يقوم على أن تأمين تطور  
الرأسمالية عبر مساومات مع الحكم المطلق والاقطاعية افضل من القفز في الجهول  
عن طريق تحقيق الأماني الديمقراطية للجهاير والتعبئة الديمقراطية .

لقد رأى ماركس هذا الانعطاف بوضوح أثناء ثورة ١٨٤٨ ووصفه وصفاً بارزاً القيمات . فقد قال عن الثورات القديمة « إن البرجوازية كانت في عام ١٦٤٨ متحدة مع النبالة الجديدة ضد النبالة الاقطاعية والكنيسة السائدة . وفي عام ١٧٨٩ اتحدت البرجوازية مع الشعب ضد الملكية والنبالة والكنيسة . ولهذا لم تكن هذه الثورات انتمالاً لطبقة معينة في المجتمع على النظام السياسي القديم . لقد كانت الاعلان عن النظام السياسي للمجتمع الاوربي الجديد . لقد انتصرت البرجوازية فيها، لكن نصر البرجوازية كان حينذاك نصر نظام جديد للمجتمع . أما في ألمانيا عام ١٨٤٨ فالأمر يختلف عن ذلك تماماً « إن البرجوازية البروسية قد رُقيت الى مستوى الدولة ، ولكن لا كما تمت هي عن طريق تسوية سلمية مع العرش ، بل عن طريق الثورة . فكان عليها أن تمثل لا مصالحها الخاصة بل مصالح الشعب ضد العرش أي ضدها ذاتها . ذلك ان حركة شعبية قد مهدت لها الطريق . كيف تبدو هذه الحالة المتغيرة في نظرة المتقنين الى العالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ؟ لقد نشأت لدى المتقنين تناقضات عميقة ثقافية ومتعلقة بالنظرة الى العالم . إذ أن عدم التخلي عن التمثيل الايديولوجي لمصالح كل الشعب الشغل ليس مسألة تتعلق بالتراث الثوري الديمقراطي فحسب بل مصلحة حيوية أولية للمتقنين أيضاً . ان التخلي عن ذلك يعني بالنسبة للمتقنين الانتحار . فان تخلوا عن ذلك بصراحة واخلص ذاتياً ، فان فعاليتهم ومهمتهم تفقدان الصدى الاجتماعي الفعلي وتخدمان فقط تلبية الحاجات الكمالية لفئة عليا صغيرة في المجتمع ، وان تم التخلي على نحو يقبى فيه المتفقون آراء البرجوازية التبريرية الكاذبة ، عن تطابق المصالح الخاصة للبرجوازية مع مصالح الشعب الشغل ، فان سم هذا الكذب يتسرب الى كل بوادر المتقنين المنتجة ويفككها من الداخل ويرجع بها القهقري ، عبر الحداغ الموضوعي الذي غالباً ما يكون ذاتياً أيضاً . لقد قال هنريش مان قولاً صادقاً جداً يدل على بعد نظر « ان يصبح الكاتب عظيماً فهذا أمر يتعلق بالمقدار الذي تطيقه طبقة ما » . .



ان الصعوبة الخاصة في وضع المتقنين ترجع لاذن إلى أنهم لا يستطيعون أن يمثلوا مصالحهم الحيوية الأولية بصورة فعلية إلا حين يجابهون صراحة السياسة الرجعية للطبقات السائدة ، وإلا حين يساندون الجمهور في كل المسائل التي تتعارض فيها مصالح الطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الشغل الفقيرة ويدافعون عن هذه المصالح ويضفون عليها طابعاً عاماً .

ان قمة رأياً حول هذه الحالة المعقدة جداً واسع الانتشار ، إلا أنه لا يصمد للتقد ، وفحواه ان مثل هذا التمثيل الديمقراطي الثوري لمصالح الشعب الشغل يقتضي بدون شرط وفي كل الظروف الانضمام الفوري لحركة العمال الثورية والاطاحة الثورية الفورية بالنظام الرأسمالي . غير ان الواقع اعقد من ذلك بكثير . فعين قام لينين بتحليل الوضع الثوري في روسيا عام ١٩٠٨ أكد فعلاً ان قمة ثورة ديمقراطية برجوازية موجودة على جدول الاعمال . لكنه أبرز على الفور أن التحليل لا يستنفذ بهذا التأكيد . لقد كانت الثورات البرجوازية التي تنهي بيساطة بانتصار البرجوازية او فئة منها على الخصم ممكنة إلا أن الأمر في روسيا مختلف . ان انتصار الثورة البرجوازية لدينا أمر غير ممكن كانتصار للبرجوازية . انه كلام مفارق في الظاهر ولكنه مع ذلك صحيح . ان الاحداث المتأخرة ، ولا سيما تجارب الكفاح الاسباني من اجل الحرية ، قد بينت كم كانت تثبتات لينين عميقة وصحيحة . ان هذه التثبتات بالنسبة للمتقنين على درجة عالية من الاهمية ، لأنها تظهر كم هي عظيمة الامكانيات السياسية والثقافية والخاصة بالنظرة الى العالم ، التي تطوي عليها مآثرات الديمقراطية الثورية ، حتى في زمن الرأسمالية الاحتكارية ، وكم هو واسع ذلك المدى المكسب لها أيضاً في هذا الزمان .

ومن الواضح أن كل هذا يخلق للمتقنين مسألة صعبة . وليس من قيل

الصدقة أن قسماً كبيراً منهم لم يستطع أن يقطع الصلة مع الاجتماعات البرجوازية السائدة رغم عدم رخام عن الوضع السياسي والتكاثف السائد ورغم الشعور المتنامي بانفصالهم عن حياة جماهير الشعب الواسعة . وهذا الأمر له أسباب عديدة وشديدة التعقيد . وإن غلبا لها وإن كان لايس سوى الخطوط العريضة سيخرجنا عن إطار هذا البحث ، لكننا نود التنبيه الى بعض وجهات النظر الرئيسية فقط . فهنا نجد قبل كل شيء التمسك الرأسمالي للعمل الذي يجعل عمل المتقنين اختصاصياً الى أقصى حد ويحده بالتالي خلال ذلك بالذات خاضعاً مادياً وروحياً للنظرات السائدة الحكومية والاقتصادية والاجتماعية . وينجم عن هذا الخضوع المادي والروحي ان قسماً ملحوظاً من المتقنين يرغمي طوعاً تحت جناح الايديولوجية السائدة . وقد برز من هذه العملية أيضاً أن التمسك الرأسمالي للعمل يجعل كذلك على أن يعيش القسم الاعظم من المتقنين حياة عزلة قلقة عن حياة الجماهير الشعبية وعلى ألا يدخل عبر نشاطه بتاس مع حياة الجماهير . وفي هذه الحالة الانزالية التي لا يمتلك فيها الانسان الفرد أية معاشات فردية آتية ، كان يستطيع بها ان يعاوض الدعاية الرسمية تلقائياً ، أو يمتلك فيها معاشات قليلة الى أقصى حد ، يقف حتى المتقنون الأشد اخلاصاً موقفاً سلبياً ولا يبدون مقاومة لايديولوجية الفئة السائدة الرجعية التي تعادي الشعب وتروجه .

ان التطور التام في التمسك الرأسمالي للعمل يشترط بذات الوقت رسوخ الفن والادب والثقافة بجمعها . . وقد وصف بزاك في رائعته الفنية « الأوهام الضائعة » أول المعارك الكبرى التي تغلبت فيها الرأسمالية على استقلال الكتاب . وتظهر رواية سنكلير لويس الجميلة « ماوتان أروسميت » نصر الرأسمالية الحاسم على العلم ومحاولات بعض الأفراد ، الباسة والذاهبة عبثاً ، لتحرور من نيرها . ان المرحلة الامبريالية تحمل معها ، كصفة خاصة ، الاستغلال الرأسمالي للأدب والفن

المعارضين . وفي حين كانت المراحل الأكثر بدائية لتطور الرأسمالي تطلب من الفنانين الاستسلام الكلي إزاء الأيديولوجية السائدة ، وتضع المعارضين أمام الخيل بين هذا الاستسلام او المقاساة البطولية للجموع ، يمول اليوم الناشرون الرأسماليون الحركات المعارضة ويسخرونها لخدمتهم ، الأمر الذي ينشأ معه بالضرورة خضوع أكبر لم يسبق له مثيل ، من قبل المثقفين ، إزاء مساعي البرجوازية الرجعية المسيطرة ..

ومن الطبيعي انه لم توجد ابداً مرحلة أذعن فيها جميع المثقفين بدون مقاومة للبرامي الأيديولوجية الرجعية . لكن الحالة الاجتماعية في ثلاثة أرباع القرن الاخيرة كانت تصف في أوروبا الغربية ، بأن المعارضة حتى الأشد استقامة واقتناعاً لم تكن قادرة على إيجاد صلات جدية مع الجماهير الشعبية ، وعلى تهيئة مبادئ ديمقراطية واضحة ، لا في الميدان السياسي ولا في الميدان الثقافي . وكان في كثير من جداً من سكروا ، بنوايا غاية في الطيبة ، فضلاً من الماء البيرالي على خمرتهم الديمقراطية ، ومن أضفوا على الأيديولوجية الليبرالية الاعتقاد ، بأن البره يستطيع أن يفعل كل شيء في سبيل الشعب ، دون أن يبال الشعب ذاته ، ودون أن ينعج دوراً فعالاً في الدفاع عن مصالحه الخاصة . وكان في من جهة أخرى كثيرون من عبروا عن خيبة أملهم بالسياسة الليبرالية ، بأشكال رجعية ، وسحبوا خيبة أملهم بالليبرالية بصورة مغلوبة على الديمقراطية ، فخذوا ضحية الديمقراطية الرجعية التي تقاوم بسهولة بين الليبرالية والديمقراطية ، وتتجاهل التعارض المتزايد حدة على الدوام بينها وتتكبر له .

ان ألمانيا نحرز من بين جميع الشعوب المتقدمة الرائدة على أضعف التعاليد الثورية . وما بلغت النظر أن ثورة عام ١٨٤٨ التي امتلأت ، وان لم تكن مظفرة ، بأحداث بطولية جمة قد سميت من الجميع تقريباً « السنة الرائعة » . وواقع أن هدف الثورة الديمقراطية في ألمانيا ، ألا وهو الوحدة القومية ، لم تحلقه

هذه الثورة بل حققة بسلك واسرة هونزلرن ، ان هذا الواقع قد أدى الى بروز النزعة الليبرالية القومية التي قامت بتصفية كل تراث ديكراطي وتحولت أكثر فأكثر الى مثل لمصالح الصناعة الثقيلة وبالتالي الى اداة رجعية في الداخل وعدوانية في الخارج لسياسة هونزلرن الاحبرالية .

إن التقاليد الديمقراطية كانت في المانيا ضعيفة ومفككة الى حد أن حتى انيسلر حكم اسرة هونزلرن في الحرب الاستعمارية واعلان جمهورية فايمار لم يؤدي الى نهوض جديد . وقد وصف هنريش مان هذا الجو وصفاً قوياً دقيقاً اذ قال «إنه تخاذل لا مثيل له ابداً ، وهو يعكس صورة الجمهورية في ساعاتها الاخيرة ، لقد حل الحور بدون دواع مفهومة . ان الاقتصاد قد تعطل ايضاً في أماكن اخرى . لكن لو كان همه من يتلك الشجاعة لكان استخدم الوسائل الممكنة وجابه الحركة الاشتراكية القومية ( النازية ) وأمم المصالح الكبيرة تأمياً اشتراكياً . ان الحركة الاشتراكية القومية كانت ترفعت وكان من الممكن القضاء عليها بدون شك ، لو أوبد ذلك . لكن ما كان المرء يستطيع أن يريد . ان الديمقراطية تحتوي على ارادة السلطة بقدر ماتطوي على معنى الحرية . وفي هذا المجال ما كان أحدم موجوداً . لم يلفظ هنريش مان في اتهامه كلمة ليبرالية ، لكن تقدمه هو وصف ملمر لذلك الفكر الليبرالي القومي الذي غطى في المانيا كل ديكراطية .

ان الفاشيية قد انتصرت ايضاً باستغلال هذه الترددات وهذا التراخي والجبين . لقد انتصرت نتيجة انقسام الحركة العمالية الثورية التي اصبح للفكر الليبرالي الاصلاحي المتخلف فيها القطر الأهم . ان الفاشيية قد سعت الى القضاء بالعم على آخر آثار الديمقراطية . لكن انتصار هتلر لا يعني على الصعيد العالمي ولا مجال من الاحوال ظفر التيارات المعادية للديكراطية ، كما توقع اتباع هتلر وبشروا

بذلك . ان انتصار الفاشية في المانيا قد تحول في اقطار عديدة الى دعوة لتجميع القوى من اجل الدفاع عن الديمقراطية . وكان من المتعذر ان تفقد حركة الجبهة الشعبية في فرنسا واسبانيا قوة بمثل هذه السرعة ، كان من المتعذر ان تجتمع في صفوفها بسرعة هذه الجماهير الشعبية الضخمة والمتنوعة — من العمال والفلاحين الى ارقى اهل الثقافة — لو لم يصبح المصير المحزن للشعب الالماني مثالا مرعبا منتصبا امام الجماهير الفرنسية والاسبانية . ان الكفاح ضد الابدولوجية الليبرالية داخل الجبهة الشعبية يؤلف أحد الشروط الرئيسية من أجل التوطيد الداخلي للجبهة الشعبية . ذلك ان التاكثك الأساسي لليبراليين الألمان ضد الفاشية هو نفسه تكتيكم ضد بجلوك في حينه : تراجع — اذعان — مساومة . انها سياسة واقعية ذكية ، يقوم هدفها اللا واقعي على ترويض الفاشية عبر مساومات ، وعلى جعل الفاشية « متحدة » ، أعني جعلها مقبولة من البرجوازية الليبرالية .

ان الافلاس التام لهذا الاتجاه ينعكس في الأدب الألماني المعنادي للفاشية . ان مساومة اسرة هو هنزلون لم تقبل اكثر من رمي الثقافة الألمانية في الهاوية ، ومن انزالها من ذلك المستوى الرفيع ، من تلك المكانة الاوبرية التي احتلتها ، من ليسنغ حتى هاينه ومن لينتس الى هيزل . لم يكن من الممكن اجراء مساومة حتى بمثل هذا البعر مع الفاشية . ان الفاشية تعني البربرية ومحاولة نشر البربرية في كل المانيا بدون استثناء : ان فاشية هتلر هي ديكتاتورية فظية ميدة للثقافة ، ديكتاتورية رأس المال الكبير الأشد رجعية و كبلو ملاكي الاراضي المسلطة على فئات الشعب الألماني الشغل .

وعلى المهجر الألماني المعادي للفاشية ان يناقش هذه المسألة ، اذا أراد ألا يحبل من المجرة مجرد اتخاذ حياة . فمن الواضح ان النظرة الليبرالية الى العالم

لم تحت بعد لدى المهاجرين المعادين للفاشية . كان يوجد في الماضي ويوجد الآن من يرى في الفاشية جنوناً عابراً ليس الا ، ينتهي حين يعد المرء الى التحدث مع « العناصر المعتقلة » ، الطبقة السائدة ( مثلاً مع جنرالات الجيش ) على نحو « متعطل وواقعي سياسياً » .

لكن تجاوب خمس سنوات تبين ان مثل هذه « السياسة الواقعية » هي حلم فارغ للسياسيين الليبراليين الخياليين . ان خيرة المهاجرين الالمان قد تبينوا بوضوح متزايد باستمرار أن الاضطهاد الفاشستي والبربرية الفاشيستية لا يمكن أن يطوح بها ، الا حين يتكتل كل الشعب الشغل في المانيا ، ويتحرك للدفاع عن الثقافة الحقيقية . ان هذا القهم يعني ان الفاشية لا يطوح بها ببذلات « سياسية واقعية » بل بشوة ديمقراطية يقوم بها الشعب الألماني . وقد تقام التعاض بين النزعة الليبرالية والنزعة الديمقراطية نتيجة ذلك . ثقافياً لم يبق له مثيل . فالليبرالية التي ترى في التعبئة الثورية للجماهير الخطر الأعظم ونهاية التقدم والحضارة قد تحتم عليها أن تنهب الى هؤلاء « الشركاء » ، لتستجدي مساومات من أولئك الذين لا يميلون الى التفاوض معها ابداً . وعلى نقض ذلك بدأت الديمقراطية الالمانية التي تطور ذاتها تدرك ادراكاً متعاضماً ان النظام الاجتماعي والسياسي الذي يحتم مصالح الشعب لا يمكن أن ينشأ الا بالشعب نفسه ، والا بفعلية الجماهير الشعبية وبفعليتها الديمقراطية الثورية .

ان العودة التي تعكس هذا التطور هي الرواية التاريخية للمهاجرين الالمان المعادين للفاشية . ان الأدب الالمني قد غدا بعيداً بعداً كبيراً جداً عن حياة الشعب . فالكتاب يعنون عناية فائقة بالمسائل الروحية للفئات العليا فقط . اما القضايا الكبرى لحياة الشعب والمسائل الاساسية في الحياة الاجتماعية والسياسية فقد كانت زعماً طويلاً خارج دائرة مواضيع الادب الالمني الرائد .

( هنريش مان يمثل مع آخرين قلائل منذ زمن طويل استثناء ) . لكن هذه المسألة لا يجوز أبداً ان ننظر اليها سطحياً من ناحية الاختيار الخارجي للمادة ، فهي تتضمن مسائل تمس النظرة الى العالم . ان تطور المانيا بعد عام ١٨٤٨ قد لزمت عنه بالضرورة ان نظرة المثقفين الألمان الى العالم كانت بمثابة بالخوف من الجماهير والتوجس منها . ان جميع فلسفات — الموضة في المرحلة الامبريالية ، التي أعلنت عن عدم صلاحية الجماهير روحياً وعضوياً لتقرير مصيرها الخاص ، قد تبنتها الفئة الرائدة في الأدب الألماني بحماسة . ( ان الطريق الواسع الذي يبدأ بنيتشه وير بلويون يقضي بنا الى أعماق غريبة عن الجماهير ) . وثمة كتاب كبار مرموقون لم يروا في الشعب الا مجرد فوضى لا عقلية انتعالية ولا يتوقعون منه أي شيء ايجابي بالنسبة للثقافة . ان الانعطاف الحاسم في أدب المهاجرين المعادين للفاشيستية يكمن بالذات في القطيعة الأكثر حسماً باستمرار مع الايديولوجية المسممة ، ايديولوجية الغربة المبدئية عن حياة الشعب .

ان هذه القطيعة مع الايديولوجية الليبرالية لا تظهر طبعاً دفعة واحدة ، فهي عملية بل عملية متفاوتة جداً . ومن الطبيعي والصحيح تماماً ان يواجه المهاجرون الألمان البربرية الفاشيستية بعبارات النزعة الانسانية . لكن للنزعة الانسانية تلويحاً يستمر قروناً عديدة ، وقد تبدلت خلال هذا التطور الطويل تبديلاً أساسياً ومتعدد الجوانب . فالنزعة الانسانية للتوير العقلي في القرن السابع عشر والثامن عشر كانت النزعة الانسانية الثورة الديمقراطية . وقد برزت مع الانحطاط الليبرالي للايديولوجية البرجوازية تلك الحالة الشديدة الغرابة ، التي يعتقد المرء فيها انه يستطيع أن يقيم تناقضاً بين النزعة الانسانية والثورة الديمقراطية . فلما يحدث هذا الأمر على نحو صريح وفظ . لكن عندما تعني النزعة الانسانية انه ينبغي ان يدان الانقلاب العنيف في المجتمع باسمها — كما فادت بذلك النزعة

السلمية المجردة في الحرب العالمية وما بعدها - ينشأ آنذاك تناقض بين النزعة الانسانية والاطاحة العنيفة بالنظام الفاشيستي ، بين النزعة الانسانية وتعبئة الجماهير الشعبية من أجل ثورة ديمقراطية في المانيا .

وقد مثل ستيفان تسفايخ على الخصوص وجهة النظر هذه بين المهاجرين الألمان . ففي كتابه المذكور سابقاً حول ايراسموس يتحدث عن ذلك بصراحة : « ان النزعة الانسانية ليست ، من حيث جوهرها ، ثورية أبداً » . وعلى ضوء هذا التوضيح لا تبدو الرجعية الملموسة بمحتواها الاجتماعي كعدو تليد للنزعة الانسانية بل كل قناعة ثابتة ، منفصلة عن محتواها الاجتماعي : كل تعصب . وستيفان تسفايخ يعرض وفقاً لذلك وجهة نظر بطله ايراسموس ، التي هي وجهة نظره الخاصة : « يجب حسب اعتقاده ان تسوى كل النزاعات بين البشر والشعوب تقريباً بتساؤل متبادل ، بدون عنف ، لانها كلها تقع في المجال الانساني ، ويمكن حل كل خصام تقريباً بأسلوب المقارنة ( التشديد من قلبي ج لوكاتش ) ، حين لا يشد كل منير للحرب ومهول بها بقوة على القوس » . وكراسه التاريخية ضد كالفرن ليست سوى تيمة لهذا الانتماء لسياسة المساومة الليبرالية ، كمحتوى للنزعة الانسانية .

ان موقف تسفايخ يظهر بجلاء تام المستوى الذي انطلق منه تطور قسم من المهاجرين المعادين للفاشيستية . انه التغني الليبرالي بالمساومة والتعادل الحاطيء تاريخياً وفلسفياً بين النزعة الانسانية والتوازن الدبلوماسي لجميع الأضداد . ولكي نستطيع أن نغيز هذا الوضع بوضوح نشير الى رواية قديمة لليون فويشتانغر . ففي رواية « اليهودي سوس » يدع فويشتانغر معلم الشريعة يوثانان آينشتوتس يقول - يرافقه أيضاً تعاطف المؤلف الصريح وموافقته - « انه من السهل أن يكون الانسان شهيداً وأصعب من ذلك بكثير ان يكون الانسان ، بسبب الفكرة ، غير واضح » .



وإذا كان من الجائز أن يلخص المرء هذا التطور المعقد بجملة واحدة فعلي المرء أن يقول : لقد هرب من ألمانيا بعض رجال النزعة الانسانية المسالمة الليبرالية وقد بدأوا بعد مجرتهم سلوك طريق الديمقراطية الثورية . ان هذا الطريق يعني الطريق الى الشعب واستعادة الثقة بطاقة الشعب وبفريزته السدينة . انه يعني المعرفة المتنامية بأن نشاط الشعب لا يصنع النتائج الفعلية للحياة السياسية فحسب بل ان الندى الحقيقية في الثقافة تستمد نموها من حياة الشعب . ان هنريش مان ، الذي كان يعتبر قبل زمن هتار الديمقراطيةي الثوري الأرقى تطوراً بين الكتاب الالمان ، قد ذهب هنا طبعاً الى ابعد ما يمكن . ففي مجته الاخير الذي استشهدنا به في نقده لعيوب ديمقراطية فايمار يقول « ان ادغار اندري عامل المرفأ في هامبورغ قد أصبح في نضاله الاخير وبفضل موته موضع توقييد واحترام ينالها الآن امثاله من الالمان . انه الالماني في طلعتة الجديدة الرائعة . ما كانت قوة المبدأ ، بكل ما فيها من رقي التعبير وصفائه ، موجودة ، ولقد تحم ألا تتزعج الا بعمل عسير هنا تسمر نبوة البطل والمتنصر على الموت . ان الكلمات تحفظ لأزمان يلتفت فيها الشعب المنتصر الى قدراته العظيمة . والحق يقال ان المعرفة الاصلية والمبدأ الذي يدفع الى التضحية هما فقط اللذان يضعان هذه الثيرة على لسان احد الناس ويعمران قلبه بالشجاعة » . هنا نستمع الى الصوت الصافي المستيقظ من جديد ، صوت الديمقراطية الثورية في ألمانيا . ان هذه الوحدة الفكرية بين بطل الشعب الالماني المكافح والأديب والمفكر الالماني الكبير ما شاهدناها الا نادراً في الادب الالماني . وانه اعمى تام الا نرى أنه يتم هنا انعطاف كبير لا يقتصر على الصعيد السياسي . لقد دخل ، بذات الوقت ، الادب الالماني والثقافة الالمانية في مرحلة تطور جديدة ، في مرحلة نهوض فعلي على اساس الارتباط بالشعب .

ان هنريش مان قد غدا ، نتيجة وضوحه وحزمه ، أكثر فأكثر ، الرائد الروحي

الفعلي للأدب الألماني المعادي للفاشية . وقد أصبح وجهاً رائداً لأنه أول من سلك هذا الطريق ولأنه سار فيه الى النهاية بأشد ما يكون من الحزم والشجاعة — وهو يعتبر منذ زمن طويل الحداث الأول من هذا النوع في الادب الألماني بل في التاريخ الألماني — فنهريش مان لم يعد يمثل ذلك النموذج للشخصية الرائدة في الايديولوجية الليبرالية ، الذي يصل الى هذه المسكنة خلال المساومات الماهرة والتخفيف من حدة الاضداد . ومن المثير ان نعود الى المقارنة بين موقف نهريش مان الحالي وموقفه السابق في الادب الألماني . لقد كان في الماضي ايضاً كاتب البرجوازية الاكثر يسارية . لكن وضعه هذا قد حكم عليه بالعزلة في الادب الألماني، حتى في أيام فايمار ، قبل أن يرفعه الى الذروة . الآن فقط حدث انعطاف لم يؤد فحسب الى السمو بفكره الخاصة الى النضج العقلي بل ضمن لهذه الأفكار بذات الوقت دوراً قيادياً .

ان سائر الكتاب الالمان المرموقين لم يبلغوا حتى الآن المرتبة التي بلغها نهريش مان غير انه يمكن بدون شك التثبت في كل مكان من اتجاه التطور. وسأسوق مثلاً واحداً فقط . لقد انجز فويشتفانغر المجلد الأول من روايته حول يوسيفوس فلايوس قبل وصول هتلر الى السلطة وكتب المجلد الثاني في المهجر . ان المحتوى الجوهري للمجلد الاول هو الصراع الذي قام به اليهود ضد روما والذي لعب فيه يوسيفوس فلايوس دوراً قيادياً . أما في المجلد الثاني فيقوم يوسيفوس فلايوس بكتابة سيفره حول الصراع اليهودي ، وبشره . وفويشتفانغر يوجه نقداً مثيراً لهذا الكتاب ، ويفهم بوضوح من محتوى النقد ولمحته انه لا يصيب سفر بطله فقط، بل ينسحب ايضاً على المجلد الأول من رواية فويشتفانغر . ان يوهان فون غيشالا، وهو قائد سابق في جناح العوام المتطرف في الصراع اليهودي، والآن عبد للشيخ الروماني مارول ، يتحدث عرضاً مع الكاتب الشهيد حول كتابه ، ويذكر له حقائق قاسية

عنه : « أنا ذاتي لم أفهم في بداية الحرب اسبابها أفضل منكم ( يوسفوس ، ج لوكاتش ) لعل لم أرد أن افهمها فهماً أفضل .. لم يكن الامر يدور ... حول يوه ولا حول جوبتر بل حول سعر الزيت والخور والحبوب والتين . فلو ان امستراطية معبدكم — يتوجه الى يوسفوس توجه العارف الودود — لم تضع ضرائب ثقيلة على متوججاتنا الضئيلة ، ولو ان حكومتكم في روما — يتوجه كذلك بروح واقعية وودية الى مادل — لم ترهقنا بكوسها الرديئة وفراقضها ، لكان يوه وجوبتر قد استمرا على احسن مايرام من الوفاق زمناً طويلاً ... اسمحوا لي أنا الفلاح البسيط ان أقول لكم : قديكون كتابكم تحفة فنية ، ولكن المربع بعد ان يقرأه ، لا يعرف البتة شيئاً أكثر من قبل عن اسباب الحرب . ومن المؤسف انكم قد اهتمتم الشيء الاكثر اهمية . فصمت يوسفوس صمت استهزاء واحتقار بعد هذا النقد ، الا انه من الجدير بالملاحظة ان الشيخ الذكي قد ذكر في مجرى الحديث « ان روما لن يقضى عليها على يد الفكر اليوناني أو اليهودي ولا على يد البرابرة بل بانهار زراعتها » .

ليس فمة شك بان فويشتفانغر ينتقد هنا مجلده الأول ، ينتقد الفهم التاريخي في المجلد الاول . وانتقاده ينصب على نقطتين : أولاً على اهمال حالة الشعب الواقعية واهمال حاجاته الفعلية ، الأمر الذي نجم عنه بالضرورة ان الشعب المنتفض في المجلد الأول يبدو كجمهور لا شكل له ، تقوده زمرة من المتعصبين تعصباً احمى . وثانياً — وبصلة وثيقة بما سبق — على المبالغة في تقدير المسائل الايديولوجية والاخلاقية البحتة لدى الفئة العليا من المتقنين الذي يسعى ، من الآن فصاعداً ، أن يعرضهم كعوامل تاريخية ، وبالارتباط فقط مع الحركات الشعبية . ان التقدم الكبير في الفهم التاريخي في المجلد الثاني يجعل هناك ، حيث يتحدث فويشتفانغر عن نشأة المسيحية . فهو وان كان يقوم بصياغة هذه النشأة باستمرار على الغالب في مناقشات

المتقنين ، الدينية ، الا انه يشير بدون انقطاع الى الحركات الفعلية للشعب ، هذه الحركات التي تؤلف الاساس الواقعي لهذه الانقسامات الدينية داخل المتقنين . ان المحاولة الحاسمة لصياغة الانعطاف التاريخي الكبير ، انطلاقاً من التبدلات التي تطرأ على حياة الشعب نفسه ، موجودة اذن .

وليس المهم هنا ، بالدرجة الاولى ، معرفة الى اي مدى تنسج النجاش لمحاولة فويشتغانفر . إن هذا الانعطاف الحاسم لا يمكن ان يفرض نفسه بين عشية وضحاها ، فرضاً تاماً مئة بالمئة ، لا من ناحية النظرة الى العالم ولا من الناحية الفنية الخاصة . فحين يشير بإيجاز الآن الى عدم اكتمال الحل فنحن نفعل ذلك كما يكون الاتجاه ودرجة التطور الحالي واضحين أمام أعيننا . إن ضعف المجلد الثاني في رواية فويشتغانفر يرجع الى ان هذا البيان الجديد لم يتخذ بتأسك . فمن جهة لا تزال حياة الشعب تلاحظ وتصاغ على نحو بدائي تخطيطي ، إذ يطبق فويشتغانفر مقولات التحليل الاقتصادي للحركات الشعبية تطبيقاً خطياً جامداً ، فهو يشتق مسائل حياة الشعب مباشرة من الضرائب والفروض الخ .. ومن جهة ثانية تبقى حياة المتقنين الايديولوجية ، لهذا السبب بالذات ، مستقلة الى حد بعيد عن هذه الحركات الشعبية . وبالذات لأنه لا ينظر الى هذه الحركات نظرة متعددة الجوانب ومنايزة ، فانه من المستحيل عليه ان يتعرف على الصلة الفعلية الحية ، غير الميكانيكية وغير التخطيطية بين الاثنين ، وان يصوغها .

وهكذا تنشأ ثنائية في النظرة الى العالم ( وكذلك في الصياغة ) عبر عنها بوسيفوس في احدى القصائد تعبيراً بليغاً جداً :

هكذا يصنعنا مميرونا ،

عالم المعطيات والارقام حولنا ،

وهكذا يجد عالم المعطيات والارقام حدوده

وفوق هذا العالم يقوم عقل كبير لا يبطال سره

واسم هذا العقل هو : « يهود »

فئة اذن ثنائية معترف بها : قانونية ميكانيكية للمعطيات والأرقام « في الاسفل » ، وعقلانية صوفية للتقدم الانساني « في الاعلى » . من الخطأ إنكار التقدم الكبير الذي تعنيه حتى هذه الثنائية ، بخلاف المجلد الاول لكن من الخطأ كذلك الا نرى ان ارجاع مسائل حياة الشعب الى « معطيات وارقام » هو ، من فاحية النظرة الى العالم ومن الناحية الفنية ، بقية لتلك الأفكار التي يحاول اليوم فويشتانغر ان يتخطاها .

— ٢ —

ان نواة هذا التحول هي اذن الاتجاه نحو الشعب . انه يعنى الكفاح من اجل فن ملسوج بحياة الشعب ، ويعبر عن اعلى اشواقه وأفراحه وآلامه . والسعي لايجاد هذا الفن يعنى بنفس الوقت الكفاح من اجل تراث الماضي العظيم ، الذي تريد بوبرية الفاشستية المعادية للشعب ان تبيده او تزوره .

وهذا التراث هو ، قبل كل شيء ، الماضي التاريخي نفسه ، ماضي المانيا التاريخي ، وبذات الوقت ماضي كل البشرية . ان التاريخ الرجعي كان قبل الفاشستية بزمان طويل قد استبعد الشعب من التاريخ الألماني . ولم يكن هذا الأمر تزييراً موضوعياً للتاريخ فحسب ، بل بذات الوقت واقعة سياسية . واني ابرز هنا ، من جملة هذه المسائل ، تلك اللحظة الأكثر اهمية لمآلتنا : ففي مرآة التزوير الرجعي للتاريخ تظهر كل حركة ديمقراطية ، كل نظرة ديمقراطية الى العالم ، « كاستيراد من الغرب » ، كشيء لا يتفق مع الروح الحقيقية للشعب الألماني — وان من أهم واجبات ادب الحركة المعادية للفاشستية ان يحطم هذه الحرافة التاريخية ، وان يبين كيف ينبثق الكفاح من اجل الديمقراطية من حياة الشعب الألماني بصورة عضوية ، وكيف ان ملامح معينة مرضية للتطور الألماني تتجلى في ان الحركات الديمقراطية الثورية في المانيا اضعف بكثير منها في فرنسا وانكلترا .

ومن المؤسف انه لم يحصل في هذا الميدان الا القليل . بل ان فضع الاكاذيب التاريخية الرجعية ، عن طريق النشر ، ضعيف نسبياً . والرواية التاريخية للمهاجرين المعادين الفاشستية ، وهي الهامة كما ونوعاً ، قد نجحت حتى الآن معالجة

— ١٠٤ —

التاريخ الالماني . ومن الواضح ان الطموح الرئيسي لكتاب هذه الرواية التاريخية، الى ربط عرضهم التاريخي بمائل الحاضر والشعب الالماني ربطاً وثيقاً مرئياً وفعالاً مباشرة ، كان سيكون اشد وقعاً وحضوراً ، لو أن الصراعات التي نشبت تاريخياً موضوعياً على أرض التاريخ الالماني قد ظهرت كذلك في صياغتها كمسائل المانية . ولعله يكفي ان نشير الى روايات فويشتفانغر التي عاجلناها سابقاً . ان المسألة الاساسية في هذه الأفكار هي من اهم مسائل المتقنين الالمان : مسألة الصراع بين النزعة القومية والنزعة الكوسموبوليتية . وفويشتفانغر ينقل حل هذا الصراع الى روما المتأخرة ، حيث ينشب الصراع كذلك بالطبع ضمن العلاقات التاريخية لتلك الفترة . لكن يجب الانسى ان هذا الصراع قد ظهر في التاريخ الالماني بدون انقطاع ، وأدى الى قيام صدامات مأسوية ضخمة . يكفي ان نفكر بمصير أنصار الثورة الفرنسية الاشداء والثابتين في المانيا ، هؤلاء الذين كان جورج فوستر يعقوبي الماينتسي وجههم الأبرز والاشهر . وفي الصياغة الادبية لهذه المأساة ( التي تتج عنها الاذعان المتأخر لشخصيات مثل غوته وهغل ) كل ستضع لكل امرئ ، ان الأمر لا يتعلق بمجرد صراع ايديولوجي في قلب المتقنين ، من حيث هم متقفون ، بل بمرحلة مأسوية لتطور الشعب الالماني ذاته . وأرجو ألا احتاج للتأكيد بأني بهذا لا ألوم فويشتفانغر على اختياره المادة . فكل فنان يختار الموضوع الذي يؤثر فيه ويروق له ، وليس لأحد الحق بأن يسدي للفنان « نصائح » في هذا المجال . ان الامر يتعلق بضعف عام يشمل كل الأدب التاريخي الالماني : يعارض عدم كفاية ارتباطه الحسي بحياة الشعب الالماني وتاريخه . ان الكفاح من اجل التراث الديمقراطي في التاريخ الالماني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكفاح من اجل التراث الفني الكلاسيكي . ومنجزات الشعب الالماني العظيمة ، سواء في عتبة القرون الوسطى ، او في زمن الادب والفلسفة الكلاسيكيين ، عميقة الصلة بمصائر الحركات الديمقراطية في اوروبا . وحين رأى هنريش هاينه في

فابليون حاملاً لراية التقدم الاوروبي أكد بنفس الوقت ، ان فلسفة فشته وهيجل وأدب غوته وشيلر كان مصيرهما السحق لاعماله ، على يد الحكم المطلق الرجعي في الدول الصغيرة ، لولا الثورة الفرنسية ولولا حروب الثورة واستمرارها على يد نابليون .

وانها لواقعة ( ومن المؤسف انها لم تغفل الى الوعي العام الا قليلاً جداً ) ان اضمحلال الحركات الديمقراطية في الحياة السياسية الالمانية يعني بذات الوقت اقتلاع التقاليد الكلاسيكية العظمى ، وفقدان الصلات الحية بالمرحل العظيمة في ماضي الثقافة الالمانية .

ان انتشار الكلاسيكيين الواسع وقراءتهم المستمرة في المدرسة النح لايعنيان شيئاً ابداً . فالفهم الرسمي للكلاسيكيين قد تحول اكثر فاكبر الى نزعة اكاديمية فارغة لاقت بصلة الى مسائل الحاضر ابداً . ان الكلاسيكيين قد فقدوا اهميتهم ، كمرشدين لهدف ، وكثال يحتذى سواء بالنسبة للكتاب او بالنسبة للقراء . وعلى هذا النحو فقط امكن ان يتم تحول الادب الالمانى الرائد ، على المستوى العالمى ، الى باحة لعب لأشد التيارات الانحطاطية والتجاوب الشكلية اختلافاً . وهكذا فقط امكن ان يحدث ان تزوير الفاشستية البريوي للتاريخ نادداً ما وجد مقاومة جذبية في مجال تاريخ الادب . ان نمة سيولة فائقة للحد بين غوته المفهوم اكلديماً ، وغوته المفهوم كحديث مثير للاهتمام ، وغوته الفاشستين .

كل هذه القضايا مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً . واهميتها تغطى ، الى حد بعيد ، الفن الخالص . وتدلل بنفس الوقت أيضاً على مهمة فنية مركزية مهمة الحقيقة الداخلية والفنى الانساني وقوة النفوذ الادبية التي تتمتع بها الرواية التاريخية ، وبهذا الصدد يمثل بلوغ الاكتمال الفنى بذات الوقت تغطية الجوة التي فصلت حتى الآن الأدب الالمانى الحديث عن حياة الجماهير الشعبية .

ان مسألة التراث الكلاسيكي هامة وراهنة ولا سيما في الرواية التاريخية .



والسبب يرجع جزئياً الى انه هنا بالذات دخل التراث الكلاسيكي في السيات بأشد ما يكون من القوة. أن كلاسيكي الرواية التاريخية الكبار، مثل والتر سكوت ومانزوني وبوشكين وليون تولستوي ، ما كانوا في غالبيتهم ديمقراطيين ابداء ، بالمعنى السياسي الحالي للكلمة . لكن ماصنعوه فنياً هو التمجيد الأدبي للديمقراطية الحقيقية والشعبية الفعلية . ان رواياتهم تبين كيف ان القيم الانسانية والعظمة الانسانية تصد عضواً عن حياة الشعب ، وانها تبلغ ذروتها دون ان تفصل عن حياة الشعب . وليس شديد الأهمية هنا مدى كون كل من كلاسيكي الرواية التاريخية، شخصياً، نصيراً للثورة الديمقراطية او حتى خصماً لها - عن وعي . - ذلك ان صياغاتهم الأدبية تبين باستمرار كيف ان الازمات الكبرى في حياة الشعب والثورات تفتح قدرات وطاقات أناس الشعب المحترقة والغافية وتتميتها . إن عظمة الشعب وعظمة الانسان الخارج من قلب الشعب والضاربة جذوره فيه ، في ازمات التاريخ الكبرى ، تمثل جوهر الرواية التاريخية الكلاسيكية ومصدر تأثيرها في العالم كله . ان هذه الحقيقة التاريخية العميقة تعطي الأزمات المصاعقة قاعها الاجتماعي والانساني . ويفضلها نستطيع ان نمائش واقع ان ذلك هو تاريخنا وانه التمسيد التاريخي الضروري لحياتنا الحالية وحياة الشعب الراهنة .

والكلاسيك الألماني بالذات يمثل ، عبر شخصيات مثل دوروتا وكليبرشن لغوته ، المقدمة المباشرة لهذا التطور . ان شخصيات مثل روبن هود او روب روي لوالتر سكوت وجيني دينزله أيضاً او الخطيين للمازوني وبوغانشيف لبوشكين او كوتوزوف لتولستوي ، ان هذه الشخصيات تم عن الاتحاد العضوي والعميق بين العفة الشعبية والعظمة الانسانية والأهمية التاريخية . ان هؤلاء الأبطال ، الذين يضعون حياة الشعب في الأزمات التاريخية الكبيرة في المقام الأول ، يختلفون تماماً بعد زوال الأزمة ، في الحياة اليومية المادية هذا ماجرى لدوروتا ولجيني دينز . لكن هذا الاختفاء يتضمن إيمان الكاتب العميق ، بأن حياة الشعب نبع ثلاينفذ

لهذه الطاقات .. ان دوروتا او جيني دينز ليستا ، على عظمتها الانسانية ، سوى مثالين مرموقين ، برزا عرضاً من ذلك الحزن الذي لا ينضب . واختلاؤهما في قلب الحياة اليومية بعد انجاز العمل البطولي هو تعبير في عن هذا الانثناء للشعب .

إن هذا الايمان وهذا الاسلوب في الصياغة قد تلاشيا تماماً لدى الكاتب المتأخرين . فأبطال هؤلاء « ألاس منعزلون يعيشون على الهامش ، وهم اما ليس لهم اية صلة أبداً بالأحداث الكبرى التي تجري حولهم ( سالامبو لفلوبير ) ، وأما أنهم يتحركون منعزلين وغير مفهومين « كأحجية » في قلب الاحداث ، مثل ابطال كونزاد فرديناند ماير . وحين يقوم مرة مثل هذا الكاتب بوصف انسان من الشعب يتكشف ، خلال وصفه هذا ، عدم تفهمه العميق لحياة الشعب وعدم إيمانه بقواه الحية .

لنتذكر المشاهد الجلية جداً في رواية ماير « بلاوتوس في دير الراهبات » . ان الفلاحة جيرترود تم هنا عن بسالة حقيقية وبسيطة . وماير يصفها بمهارة الفنية الراقية . لكن ظهور مثل هذه البسالة الصادرة عن الشعب لا يعتبر سوى معطى منير للاهتمام بل شيء لا عقلي . فالفلاحة البسالة كانت ، حين من الزمن ، « مخلوقاً شيطانياً » ، واختلاؤها في قلب الحياة اليومية لا يشير ، بالنسبة الى خالقها ، الا الى غروب الرومانسية الملونة في نثر الحياة اليومية . وهذا تحليل جديد للريية العامة ازاء الحياة .

إن الأهمية الخارقة للرواية التاريخية الناشئة اليوم لدى المهاجرين الألمان المعادين للفاشية تكمن في محاولة ايجاد قطعة مع التقاليد اللاشعوية للرواية التاريخية ، في مرحلة انحطاط النزعة الواقعية . وهذه القطعة اتاحت قيام طموح الى فن يلبس من حياة الشعب ، ويصوغ حياة الشعب صياغة ادبية قوية . ان الأهمية الخارقة لهذا الانعطاف بالنسبة الى الأدب الألماني - وليس فقط للأدب الألماني -

لن يقلل منها ، ولا بمقدار ضئيل ، انه يتحتم علينا التأكيد ، ان هذه الرواية لا تزال في الطريق الى هذا الهدف ، وانها لم تبلغه حتى الآن . ان الكتاب الألمان المرموقين يحسون احساساً اعمق باستمرار ضرورة الاتحاد للموس والفعل مع الشعب ، لاسياسياً فحسب بل فنياً بالذات ، كقضية حياتية للأدب . ان الرواية التاريخية الجديدة هي صياغة لهذا الشوق . وما هي هذا الانعطاف لا تزال حالياً تقوم على الطرح الجدي جداً لهذه المسألة : بمقدرة فنية كبيرة وعلى مستوى عال للصياغة الأدبية . غير اننا نسقيم الوضع الحالي تقييماً خاطئاً ، اذا أردنا ان نفعل واقعة ان هذا الشوق وهذا الفهم الصحيح هما اللذان يماغان في الغالب حالياً ، وليس البطولة الشعبية الفعلية ذاتها .

ان ابطال الرواية التاريخية الجديدة هم أفراد لهم دور في التاريخ العالمي ، قادة سياسيون وعقوبات ادبية تم صياغتهم كممثلين للحركات الجماهيرية التاريخية والحركات الشعبية التاريخية . وقد اتضح من عرضنا حتى الآن أن ثمة تناقضاً حاداً مع الرواية التاريخية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، التي كان اشهر ممثليها فلووير وماير . ان الرواية التاريخية الجديدة تتخطى انفصال هؤلاء الابطال المنفردين عن الحركات التاريخية الكبرى ، وتعتقد مجدداً صلة تاريخية ، أحملت لفترة طويلة . واقع ان هنري الرابع لتوماس مان وسرفنتس لبرونوفرانك قد اصبحا ، لأن حركة جماهيرية تاريخية كبيرة تتركز في شخصها ، رجلين عظيمين ، ان هذا الواقع يعني اذن انعطافاً في تاريخ الرواية التاريخية ، يعني موضوعاً بده العودة الى ثراث الرواية التاريخية الكلاسيكية .

لكن التأليف الفني لهذه الروايات لا يزال في الغالب حديثاً ، وتلفذ اليه التقاليد الليبرالية المزيفة والمعادية للشعب التي تعود للمرحلة السابقة . انها لم تصبح بعد شعبية الروح ولا ديمقراطية . وهنا يتجلى تناقض حادين ارادة المؤلف

السياسية ونظرتة الى العالم وبين صياغتها الفنية . ان هنريش مان أكثر ديمقراطية بكثير من والتر سكوت ومانزوني ، من الناحية السياسية والاجتماعية . لكن سكوت ومانزوني لا يزالان ، ككفنانين ، مسطرة للصياغة الديمقراطية للفن الشعبي ، لم يبلغ شأوها بعد . فلدنيا يجري صنع البطل التاريخي واقعيًا من تلك الحركات الجماهيرية التي يغدو هو ممثلها التاريخي . ان حركة الشعب هي على الدوام العنصر الأول والحاسم فنياً . ومن المفيد أن يبحث المرء بأية مقدرة فنية يشق والتر سكوت الملامح الانسانية العظيمة وغير العظيمة لشخصياته التاريخية ، من الحركات الشعبية ، من قوتها وحدودها ، التي تعطي البطل دوراً في التاريخ .

يبدو في الظاهر ان الحديث هنا يدور فقط حول مسألة التأليف الأدبي والتناسب الفني : تارة حول التناسب في البناء الفني بين الحركات الشعبية ذاتها ويمثلها المرثين ، وتارة حول القضية التأليفية : فبا اذا كان «أفراد التاريخ العالمي» صالحين لأداء أدوار الأبطال الرئيسيين في الرواية التاريخية ، أو فبا اذا كانت «الشخصيات المتوسطة» أصح لذلك . وعلى المرء أن يتحدث بإسهاب كبير حول هذه القضايا ، اذا كان يريد انشاء علم جمال حقيقي للرواية التاريخية . ونعتقد أن الملاحظات التي أوردناها حتى الآن كافية هنا لايضاح حقيقة ان وراء مسألة التأليف تختم قضية تتعلق بالنظرة الى العالم . ان الأولية في التأليف تكشف الغطاء عن أولية النظرة الى العالم في سريرة الكاتب . ولا نعني النظرة الواعية السياسية والاجتماعية الى العالم بل التصور الفعال حسياً للمجتمع والتاريخ ، والمعاش في دخية الكاتب . ان الكاتب الذي يرتبط في الواقع بحياة الشعب ارتباطاً وثيقاً هو وحده الذي يريد ويستطيع أن يعرض الحركات الشعبية عرضاً عيانياً صادقاً وحيًا وعميقاً . ان التناسب الفني القائم على أن البطل «التمثيلي» ليس سوى توزيع حركة الشعب الفعلية يعتبر بالنسبة للكاتب أمراً بدهياً ، وتؤلف حركة الشعب ذاتها بالنسبة له الشخصية المركزية الحقيقية في الرواية .

ان الرواية التاريخية الجديدة التي صنعها الكتاب الألمان لا تزال غير قادرة على صياغة العلاقة الصحيحة ، بين البطل القائد وحركة الجماهير ، صياغة فنية مكتملة ، وغير قادرة على صياغتها بروح تعرض الجوهر الحقيقي للديمقراطية عرضاً فنياً ملائماً . ولا تزال سيرة البطل التمثيلي تحتل ، أكثر مما ينبغي ، المكانة الاولى في الصياغة . ان ضرورة تحول حياة الشعب وحركة الجماهير الى أساس للدور التمثيلي للبطل ، ان هذه الضرورة المعاشة نظرياً وعاطفياً ، على نحو يزداد قوة باستمرار ، لا توجد حالياً إلا نظرياً وعاطفياً . ويعبر عن ذلك بلغة الصياغة الفنية بأن كل هذا يبدو مصاغاً كتمثال ، أو صياغة غنائية وليس صياغة ملحمة فعلاً . وسأسوق هنا مثلاً قوياً للدلالة . ففي رواية برونو فوانك الجميلة يوضع الثقل الحاسم بحق على أن عظمة مرفنتس الانسانية والفنية ترجع الى الاتصال الوثيق بأفراح الشعب وآلامه ، غير أننا نجد حول هذا الاتصال اللوحة التالية :

« لقد تحذثوا عن أعمالهم كما فعلوا دائماً حديثاً تخللاته استراحات طويلة تحذثوا عن سوء السوق وعن أن سعر بيضة الدجاجة في المدن أربعة قروش ، في حين أنهم لم لا يبقى لهم الا نصف قرش . كلا لا يبقى لهم شيء . وليس لهم من تيار الذهب الذي يصب في اسبانيا أي نصيب . لم يتم بهم أحد ، وكلوا موضع استهزاء واحتقار . في الماضي في أيام جدودهم كان الأمر بخلاف ذلك . في ذلك الزمان كان الفلاح حراً وينتخب عمدته . وكانت الارض تعود له ، كما كانت هو يتمتع بحقوقه . أما الآن فيملك ثلاثة أرباع منطقة مانشا نبيلان مرموقان يعيشان في كنف الملك . وأما الفلاحون فيستحقهم الموظفون والجبابة . ومن كان يملك اسماً قطعة صغيرة من الأرض فكان ينوء كله بالضرائب والفرائض والفوائد .

كل هذا انتهى الى مسامع مرفنتس . لقد كانوا يتحذثون امامه منذ زمن

طويل وكأنه واحد منهم . وكان هو يرمقهم في حواجبهم الكثيفة المسمرة ، ويقول في نفسه ان نبالة نبيلة حقاً ، وان اميراً ذا روح حرة طيبة غير مشوهة يستطيع أن يصنع من هذا الشعب اروع مافي الارض .

هذا هو كل شيء . ان يوفو فرائك يكتفي بهذه الجلصة الاجتماعية النثرية ، التي يغلب عليها طابع المقالة ، لآلام الشعب الاسباني . غير ان الصياغة تصبح عريضة فعلاً وفنية حين يعتمد في الرواية الى معالجة مسائل مرفئتس ذاته النفسية . وعلى هذا النحو يتحول الشعب فناً الى مجرد كواليس ويتحول دور البطل التمثيلي الشعبي الى مجرد رمز ، يفترق الى واقع مقنع اقناعاً عميقاً ويمكن المعاشة فناً

إن هذا الضعف الفني هو بذات الوقت ضعف سياسي . اذ ينشأ عبر ذلك المظهر الخادع - وغير المقصود ابداً بهذا المقدار - الذي يخيل للمرء ان بطل الرواية « الفرد الهام في التاريخ العالمي » هو الذي يصنع وحده فعلاً ، وانطلاقاً من ذاته ، التاريخ ، كما لو ان الحركات الجماهيرية في قلب الشعب لا تشكل فعلاً سوى خلفية ، كما لو أنها لا تمثل سوى منطلق لعظمته الفردية ، وكما لو ان تاريخ الشعب ليس سوى موضوع لمطامع وصراعات الرجال العظام . ان هذا الانطباع الفني يتعارض تعارضاً حاداً مع كل ما يطمح هؤلاء الكتاب الكبار الى التعبير عنه ، لا سياسياً فحسب بل فناً ايضاً .

انه الظلم الكبير ان نشكر ان ثمة مواضع عديدة ، ولاسيما في رواية هنريش مان ، يتم التعبير فيها عن الصلة الصحيحة بين الشعب والقائد ، بين الجماهير وبنمائها ، تعبيراً فناً مقنعاً . لكن لا يجوز ايضاً ان نصمت عن ان هذا الاتصال بالتراث الكلاسيكي وللديمقراطي والشعبي لم يتحقق بعد ، اذا نظرنا الى الرواية ككل . ان مجمل تأليف هذه الرواية هو ايضاً تأليف حديث : سيرة شخصية تاريخية رائدة . وهذا الشكل الحديث بالذات هو اليوم اضيق جداً من ان يعبر عن الصلة بين الشعب والقائد .

ان رواية هنريش مان مفعمة بالآراء التأريخية العميقة المصاغة صياغة قوية ، فهو يرى بوضوح خارق خروج بطله هنري عن طوق الحزب البحت البروتستانتي الضيق . وهذا يجيد تصيراً فنياً رائعاً عنه في علاقة بطله بالاميرال كوليني : فان يكون زمن الاميرال قد ولى فتلك حقيقة عميقة واصية تاريخياً وفنياً . لكن طريقة هنريش مان التي تتسم بأسلوب السيرة تقف حائلاً دون المفعول الرائع لهذا الفهم . اننا نعاش هذا التناقض أيضاً لديه كتناقض نفسي في الغالب او كصراع اجيال بين القادة ، اما ماهي التبدلات التي مست الشعب والتي تقدمته فهذا مايلصق اليه هنريش مان ، في اقصى حد ، تليحاً . ان السجال التأريخي الكبير بين الممثلين القياديين في الحياة الاجتماعية لايمكن ان يفعل ، من الناحية الفنية ، فعلاً نفاذاً ، الا اذا عايشنا ، في حياة الشعب نفسه التأريخية ، المسائل التي تجد الجواب عنها في كل هذه النزاعات والتأملات الانعزالية العميقة وأعمال البطل التأريخية .

في هذه المسائل نجد ، حتي في كتابات اكبر الكتاب الديمقراطيين ، تراث الليبرالية التي لم يقض عليها بعد قضاء تاماً . ( لانود التطرق هنا الى الجزئيات التي تظهر فيها بقايا الليبرالية مباشرة من الناحية السياسية ومن ناحية النظرة الى العالم ) . ولقد نتج عن ذلك فنياً ان الكفاحات التأريخية الكبرى قد اكتسبت صفة مجردة . ان الادب المعادي للفاشية يسعى بغريزة سليمة الى ايجاد بديل للاعتلائية الفاشية ، عن طريق تجديد أصل ، وملامح للعصر ، في نظرة التنوير العقلي الى العالم . لكن بما ان حياة الشعب ما زالت لاتصاغ في الرواية التأريخية في تنوعها العيني وغناها العيني ، وبما أن سير التأريخ لايعرض صاعداً من الأدنى الى الأعلى ، من الجماهير الى البطل ، بل من الأعلى الى الأدنى ، من البطل المركزي الى الجماهير التي تؤلف مجرد خلفية ، فان النزعة الانسانية للتنوير العقلي تتجلى في الروايات

التاريخية الجديدة في مجرّدات عارية . هكذا ينحل أحياناً كل التاريخ لدى فويشتفانغر الى صراع بين العقل والغريزة البحتة .

وقد نجمت عن ذلك أيضاً تشويحات في الصياغة . فلأن التميد التاريخي الملموس والفعلي لحياة الشعب الحالية لم يعرض ، كما عند والتر سكوت ، تبدو المثل العليا المعادية للفاشية كصور ورموز ذاتية مجردة مسقط على التاريخ . وفي هذه الحالات لا يكون الماضي الأساس الواقعي ، ولا التميد التاريخي الواقعي ، حياة الحاضر بل مجرد رمز له .

ويستطيع المرء ان يعاين هذه التشويحات افضل معاينة في رواية فويشتفانغر الاخيرة « نيرون المزيف » . ان فويشتفانغر منحروط اشد الانخراط بالكفاحات الراحنة في روما : فالرواية بكاملها ليست سوى كلزيكاتورهجائي للثرية أسقط على روما في أواخر أيامها . لكن هذا القرب الخاص يكشف عن مظهر فحش . ان الرمز الذي يجري إداؤه على احسن شكل لا يمكنه ان يستعص عن فيض الحياة . لقد تعذّر على فويشتفانغر ان يطرح المسائل الادبية الحاسمة للكفاح ضد الفاشية في هذه الرواية ، ناهيك عن حلها : والمقصود هنا المسائل التي تتناول الازمات التي مرت في حياة الشعب الالمانّي وجعلت اتصار الفاشية ممكناً ، والحركات الشعبية التي منطلوح بها . ومن الواضح ان الطريق الصالح لحل هذه القضايا هو تجديد تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية ، هو الصياغة الفنية العريضة والعميقة لحياة الشعب التي تفسر ازماتها على نحو حسي ما يحدث « فوق » في الحياة السياسية بالمعنى الضيق للكلمة . ان مسألة تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية ليست كما نلاحظ قضية فنية ضيقة او خالصة بل قضية الصياغة المناسبة لحياة الشعب الفعلية وللطابع الشعبي للفن والتصوير الملائم فنياً عن التفكير الديمقراطي فعلاً .

ولا حاجة بنا الى مناقشات تفصيلية كي نرى التعاليم الهامة التي تتضمنها



مزاجا وعيوب الرواية التاريخية الجديدة . لقد رأينا أن المسألة الفنية الاساسية في هذه الرواية تتمركز في الصراع بين النظرة الديمقراطية والنظرة الليبرالية الى العالم في سريرة خيرة الكتاب الالمان . ونأمل ان يكون قد تسنت لنا الاشارة ، ولو بخطوط عرضة ، الى ان القضية الامة والاكثر ديمومة ، بالنسبة للأدب المعادي للفاشية هي ، من وجهة النظر الفنية بالذات ، تخطي ايديولوجية المساومة الليبرالية والغربة الليبرالية عن الشعب . واذا اراد المرء ان يتناول هذه القضية تناولاً جدياً فعلا فليه ان يتحرر نهائياً من التناقض القديم بين « التعصب » و « السياسة الواقعية » ، وهو تناقض ذو أصل ليبرالي . ان الديمقراطية الثورية لا تعني « التعصب الاعمي » ازاء « السياسة الواقعية الذكية » ، ولا تعني ضرورة اختيار « الحل الاكثر جفوة » ، دائماً ، دون مراعاة الظروف الملحوسة . ان الهدف السياسي المباشر للديمقراطية الثورية للديمقراطية ، من طراز جديد ، كما يسميها الشيوعي الاسباني دياز ، هو التمثيل العيني لمصالح الشعب المعينة المشتركة في وضع تاريخي ملموس . ان تجارب الحركة الشعبية الفرنسية والاسبانية تثبت هذا بوضوح تام . وتطبيق هذه التجارب على التاريخ يحتم كذلك تهمير فهمه من المزايم الليبرالية : فمثل التعادل المجرى والباطل ( مثلاً بين الجيرونديين « المعتدلين بذكاه » او دانتون و « المتعصبين الراديكاليين المتطرفين » ملرا او روبسبير ) تحمل تناقضات الحياة الاجتماعية الملحوسة . ان نقد فريشتاينغر الذاتي ، الذي اوردناه سابقاً ، يبين بوضوح ان الرواية التاريخية الجديدة تسير على هذا الطريق ، طريق تخطي مزايم النظرة الليبرالية الى العالم .

ان نضال الديمقراطية الثورية ، من اجل ازالة التراث الليبرالي ، لا يعني اذن برنامج الراديكالية المتطرفة ، بل الايمان بقوة الشعب والثقة بالخط السليم للحركات الشعبية والاستعداد للتعلم من الجماهير . ان هذه الديمقراطية الثورية تتضمن معرفة الطريق التي يبين كيف يمكن ان يصبح المثقفون ، ان يصبح

الأدب ، مرة ثانية بمثل حياة الجماهير ، وكيف يستطيع أن يلعب دوراً تثقيفياً وقيادياً في حياة الشعب . ان قوة انطويس في الاسطورة القديمة تكمن في أنه لأمس الأرض - الأم ، وأنه حين انفصل عنها فقط امكن التغلب عليه . ان هذه الاسطورة تلقي ضوءاً باهراً رائعاً على العلاقة الفعلية بين الادب وحياة الشعب . فالتطور الأخير للرأسمالية قد جرد انطويس من كل طاقة ، بفصله إياه عن الأرض - الأم .

ان القوة العظيمة لأدب المهاجرين الألمان المعادين للفاشية تتمثل في سعيه العنيف المضطرم الى الأرض - الأم ، وفي معرفة انه هنا تبرز قضية حياتية بالنسبة للأدب . ولعل الرواية التاريخية للالمان المعادين للفاشية هي المرأة الأسد نصوصاً لهذا المسار . ولهذا ينبغي ان يناقشها المرء مناقشة عميقة . فدلولها يتجاوز حدود الأدب الالمانى إلا انه كان من المستحيل الوقوف عند التوكيد على ملامحها الايجابية الهامة والجوهرية ، ذلك لان عيوبها بالنسبة لمستوى الادب الحالي ذات دلالة مثل مزاياها .

ان الديمقراطية الثورية تعني معرفة ذاتية واضحة وتقدماً ذاتياً صريحاً . ان المرء يستطيع ان يتقدم ، حين يعلم ان يقف الآن ، وكل قطع حتى الآن . ونحن نعتقد ان العيوب الخاصة بالرواية التاريخية الالمانية الجديدة هي فعلاً حصيلة السير الخاص للتاريخ الالمانى ، ومعها للأدب الالمانى . لكن هذا التاريخ الالمانى يتحرك في اطار عالمي كبير . ولهذا يمكننا ان نجد هذه العيوب مجدداً في مجمل أدب ايماننا ، مصحوبة باختلافات قوية كبيرة جداً ، تؤدي ، في الظاهر ، الى نتائج متعاوضة تماماً . ان صراع الديمقراطية الثورية ضد النزعة الليبرالية في سبيل القضاء على التراث الليبرالي يمثل المسألة الرئيسية لكل المطامع التقدمية في داخل العالم الرأسمالي ، المسألة الرئيسية لكل أدبه البرجوازي الحالي . وفي هذه الرواية التاريخية الالمانية الجديدة تبرز هذه التناقضات على نحو حاد جداً وبلغ الدلالة . ١٩٣٨

## المسألة تدور حول الواقعية

« ان البرجوازية الثورية قد شنت في زمانها كفاحاً  
 حنيفاً في سبيل قضية طبقها ، واستخدمت كل الوسائل  
 بما فيها وسيلة الأدب الجميل . ما الذي جعل بقايا  
 البروسية موضع ضحك هام ؟ » دولكيشوت  
 سرفنتس . ان دولكيشوت كان اقوى سلاح في يد  
 البرجوازية في كفاحها ضد الاقطاعية وضد الارستقراطية .  
 والبروليتاريا الثورية تحتاج على الأقل الى سرفنتس  
 واحد صغير ( مرح ) يمكنه ان يقدم لها مثل هذا  
 السلاح ( مرح ، تصديق ) »

جورج ديمتروف : خطاب في الأسمية المعادية  
 للفاشية في دار الكتاب في موسكو .

إن مناقشة التعبيرية في مجلة « فورت » تسبب صعوبة للشترك المتأخر  
 فيها . فقد دافع كثيرون بحماسة عن التعبيرية . لكن في اللحظة التي يتوجب فيها  
 على المرء ان يقول ، عيلاً ، من هو الكاتب التعبيري القدوة ، ومن يستحق ان  
 يسمى تعبيرياً ، في هذه اللحظة تتباين الآراء تبايناً صارخاً ، ولا تقع على احم  
 واحد لايمجري خلاف حوله . وان المرء ليتساءل أحياناً — بالذات لدى قراءة  
 كلمات الدفاع الحماسية — في ما اذا كان فئة اطلاقاً تعبيريون .

وبما اننا لا نتنازع حول تقييم كل كاتب على حدة بل حول مبادئه تطور  
 الادب فليس الجسم في هذه المسألة هاماً جداً بالنسبة لنا . ولا شك ان فئة في تاريخ  
 الادب نزع تعبيرية ، وهي انجماده كتابه ونقاد . وسأقتصر في الملاحظات  
 التالية على المسائل المبدئية .

## ١ -

نتساءل بدياً : هل يدور البحث هنا حول التعارض بين الأدب الحديث والكلاسيك ( أو النزعة الكلاسيكية ) ، وهو ما ينوء به بعض الكتاب حين يحفلون نشاطي التقدي موضوع هجائهم ؟ إني أعتقد أن هذا الطرح المسألة هو في الأساس غير صحيح . انه ينطوي على المطابقة بين فن الوقت الحاضر كله وبين تطور اتجاهات أدبية معينة ، يفضي ، انطلاقاً من النزعة الطبيعية المنحلة والنزعة الانطباعية فالنزعة التعبيرية ، الى السريالية . فحين يتكلم هؤلاء الكتاب عن الفن الحديث فهم يظهرون كمثلين للفن الحديث وحصرأ كمثلين لخط التطور المذكور .

لا نريد الآن أن نعطي أحكام قيمة بل نود أن نتساءل فقط : هل تصح هذه النظرية كأساس لتأريخ الأدب في زماننا ؟

مهما كان الأمر فتمه رأي آخر . ان تطور الادب — ولاسيما في الرأسمالية في زمن أزمتها — يتسم بتعقيد شديد : ويمكن بصورة مبسطة ومخطوط عريضة أن نميز في أدب عصرنا بين ثلاث دوائر تتقاطع ، في الغالب طبعاً ، في تطور كل كاتب :

أولاً أدب الدفاع عن النظام القائم وتقريبه ، الذي يكون أحياناً معادياً للنزعة الواقعية معاداة صريحة ، ويتخذ أحياناً صفة واقعية مزورة . ولن نتكلم هنا عن هذا الادب .

ثانياً ادب الطليعة المزعومة ( حول الطليعة الحقيقية سنتكلم فيما بعد ) من النزعة الطبيعية الى السريالية . ما هو اتجاهه الاساسي ؟ يمكننا هنا سلفاً ان

تقول فقط ان الميل الرئيسي هو الابتعاد المتزايد على الدوام عن النزعة الواقعية والتصفية المتزايدة عنفاً باستمرار للنزعة الواقعية .

ثالثاً — أدب الواقعيين الكبار في هذه الحقبة . ان هؤلاء الكتاب يعتمدون أدبياً على أنفسهم في غالب الاحيان ، انهم يسبحون ضد تيار تطور الأدب ، ضد تيار زمري الادب المذكورتين آنفاً . وبكفي مؤقتاً لتمييز هذه الواقعية المعاصرة ان اذكر اسماء غوركي توماس وهنريش مان ورومان رولان . وفي المقالات المكرسة للنقاش ، التي تدافع بحمية عن حقوق الأدب الحديث ضد ادعاء بمثلي النزعة الكلاسيكية المزعومين لا تذكر اسماء هذه الندى في أدبنا الحالي ولا مرة . انهم غير موجودين بالنسبة للتأريخ والتقييم والطليعيين ، للأدب الحالي . ففي كتاب أرنست بلوخ « ارث هذا الزمان » ، وهو كتاب مشير للاهتمام وغني بالمادة والافكار ، لا يذكر اسم توماس مان ، إذا لم تحذفني الذاكرة ، إلا مرة واحدة . ان المؤلف يتكلم عن البرجزة المزوقة المنمقة لديه ( ولدى فسرمان ) . وبهذا يعتبر ارنست بلوخ ان المسألة قد انتهت .

لكن يمثل هذه الافكار توضع كل المناقشة على رأسها . ولقد حان الوقت لوضعها على قنمها مجدداً والدفاع عن الكلاسيك ضد الادب الراهن ، ضد الذين حقروه عن عدم فهم . فالتقاش ليس دفاعاً عن الكلاسيك ضد الادب الحديث ، بل أنه يدور حول مسألة ، من هم الكتاب وماهي الاتجاهات الادبية التي تمثل التقدم في الادب الراهن . ان المسألة تدور حول الواقعية .

- ٢ -

لقد وجهت إلي ، ولا سيما من قبل ارنست بلوخ ، تهمة ، ما لها اي في مقالي القديم حول التعبيرية قد انهمكت أكثر من اللازم بنظري هذا الاتجاه . اني استمحيه عنداً ، إذ أكرر هذه الخطيئة هذه المرة ايضاً ، ولذا أجعل ملاحظاته الانتقادية حول الادب الحديث موضع تمحيص . ذلك اني لا أعتقد أن العبارات النظرية حول الميول الفنية غير هامة - حتى ولو أتت بما هو غير صحيح نظرياً . بل انها في هذه الحالات بالذات تنطق عن اسرار الاتجاه ، التي يعتمد الى اخفائها بعناية . وبما أن بلوخ نظري من عيار مختلف عما كان عليه بيكاروبنتوس في زمانها ، فانه من المفهوم ان اعالج نظرياته معالجة أعمق .

أن بلوخ يوجه هجومه ضد فهمي للشمولية Totalitat . ( اني أدع جانباً مدى صحة شرحه لفهمي ، فليست المسألة مسألة ما اذا كنت على حق أو كلف بلوخ قد فهمني فهماً صحيحاً بل مسألة الموضوع ) ، وهو يرى المبدأ المعادي في « النزعة الواقعية الموضوعية التي لم تهتم والتي يتسم بها الكلاسيك » . وانا اشترط ، حسب قول بلوخ ، « واقعاً مترابطاً ترابطاً محكماً من كل جانب ... وكون هذا القول مطابقاً للواقع مسألة فيها نظر . إذ لو كان الأمر كذلك لكنت محاولات التحطيم والتغيير التعبيرية ، وكذلك محاولات الاعادة الجديدة والتركيب ( التوليف ) Montage لعبة فارغة » .

ان بلوخ لا يرى في هذا الواقع المترابط سوى بقية من انظمة المثالية الكلاسيكية في ذهني ، ويعرض فهمه الخاص على هذا النحو : « قد يكون الواقع

الأصل انقطاعاً أيضاً . وبما أن فهم لو كاتش للواقع فهم موضوعي مغلق ، فهو لذلك يتوجه بصدد التعبيرية ضد كل محاولة فنية لتقديم صورة العالم ( حتى ولو كانت هذه صورة عالم الرأسمالية ) ، ولهذا يرى في الفن ذاته الذي يستخدم تفككك ترابطات السطح ، ويحاول اكتشاف الجديد في الفجوات تفككاً ذاتياً فحسب ، ولهذا يضع تجربة التهدم مع وضع الانحطاط على قدم المساواة .

هنا نجد أمامنا تعليلاً نظرياً يحكم الاغلاق لتطور الفن الحديث يشتمل على النظرة الى العالم . ان بلوخ على حق تماماً : فلدى الكلام حول هذه القضايا كلاماً نظرياً أساسياً ، يجب أن نجد كل مسائل نظرية الانعكاس المادية - الديالكتيكية مكاناً لها . ولكن ليس هنا موضع هذا الحديث ، مع اني أرحب شخصياً بمثل هذه المناقشة ترحيباً فائقاً . أما بالنسبة للسؤال الذي يجب علينا أن نعالجها ، فالأمر يدور حول قضية أبسط بكثير ، وبالضبط حول قضية ما إذا كان الترابط المغلق الحكم ، أو شمولية النظام الرأسمالي والمجتمع البرجوازي في وحدة اقتصاده وايدئولوجيته ، يؤلف ، في الواقع موضوعياً ، وباستقلال عن الوعي ، كلا .

لا يجوز أن ينشأ بين الماركسين جدال حول هذه النقطة ، وبلوخ قد أعلن بقوة في كتابه الاخير انتماءه الى الماركسية . يقول ماركس : ان علاقات انتاج كل مجتمع تؤلف كلا ، وينبغي علينا أن نشدد على كلمة كل مجتمع ، ذلك لأن بلوخ يجادل في صحة هذه الشمولية بالنسبة لرأسمالية زماننا . فالتعارض بيننا يبدو اذن مباشرة ، ومشككاً كتعارض غير فلسفي ، كتعارض في الفهم الاقتصادي والاجتماعي للرأسمالية ذاتها . لكن بما أن الفلسفة هي انعكاس فكري للواقع تنتج عن ذلك أيضاً تعارضات هامة فلسفياً .

طبعاً ينبغي علينا ان نفهم جملة ماركس المذكورة فهماً تاريخياً ، وهذا يعني أن شمولية الاقتصاد هي نفسها شيء متحول تاريخياً . لكن هذه التحولات

تقوم في الجوهر على توسيع وتعزيز الترابط الموضوعي بين جميع الظواهر الاقتصادية الجزئية ، تقوم إذن على أن الشمولية تغدو على الدوام أملاً بالهتوى وبالقدرة على الخروج على ذاتها . ان دور الرأسمالية النقدي الحاسم تاريخياً يكمن بالذات في انشاء سوق عالمية يتحول معها الاقتصاد العالمي بجموعه الى كل مترابط موضوعياً . ان انقاط الاقتصاد البدائية قد ولدت سطحاً يبدو مطلقاً . لنفكر بقرية شيوعية بدائية او مدينة في أوائل القرون الوسطى . ان الانغلاق هنا يركز الى أن هذا المجال الاقتصادي يتصل ببيئته وبالتطور الإجمالي للجمعية البشري بخيوط قليلة جداً . أما في الرأسمالية فتستقل ، بخلاف ذلك ، لحظات واجزاء الاقتصاد استقلالاً لم يسبق له مثيل ( لنذكر هنا فقط استقلال التجارة والنقد في الرأسمالية ، الذي بلغ حتى امكان قيام ازمات نقدية تنجم عن تداول النقد ) . ان سطح الرأسمالية يبدو ، نتيجة البنية الموضوعية لهذا النظام الاقتصادي ، « مرقعاً » . انه يتألف من لحظات حققت استقلالها على نحو ضروري موضوعي، ويتعمق طبعاً ان يعكس هذا في وعي الناس الذين يعيشون في هذا المجتمع ، وكذلك في وعي الكتاب والمفكرين .

ان استقلالية اللحظات الجزئية واقعة موضوعية في الاقتصاد الرأسمالي ، غير أنها تؤلف جزءاً فحسب ، لحظة في المجرى العام . وتتجلى الوحدة الشمولية ، الترابط الموضوعي بين الاجزاء ، رغم استقلاليتها الضرورية والموجودة موضوعياً ، في الأزمة على أشدها ما يكون التجلي . لقد حلل ماركس الترابط الديالكتيكي لاستقلالية اللحظات ، الضرورية ، فقال : « بما أنها تنتمي الى اصل واحد، فلا يمكن أن تظهر استقلالية اللحظات ذات الأصل المشترك إلا على نحو عنيف كعملية مدمرة » . انها الأزمة بالذات التي فيها تتأكد وحدتها ، وحدة الاختلاف . ان الاستقلالية التي تكتسبها اللحظات ذات الأصل المشترك والمكملة بعضها بعضاً



يقضي عليها بالعنف . فالأزمة تكشف اذن عن وحدة اللحظات المنفصلة بعضها عن بعض » .

تلك هي اللحظات الأساسية لشمولية الترابط الاجتماعي في الرأسمالية . ويعلم كل ماوكسي ان المقولات الاقتصادية الأساسية للرأسمالية تنعكس في رؤوس الناس مباشرة على نحو مقلوب دائماً . وهذا يعني في حالتنا ان الناس الذين تستحوذ عليهم المباشرة في الحياة الرأسمالية يعيشون الوحدة ويفكرون بها اثناء عمل الرأسمالية السوي المزعوم ( مرحلة لحظات الاستقلال ) ، أما في وقت الأزمة ( إقامة وحدة اللحظات المستقلة ) فيعيشون التمزق . وبنتيجة الأزمة العامة للنظام الرأسمالي تتعزز هذه المعاشة الاخيرة وتمتد لأوقات اطول في دوائر واسعة جداً من أولئك الناس الذين يقفون حيال ظاهرات الرأسمالية موقف المعاشة المباشرة فحسب .

## - ٣ -

ما صلة كل هذا بالأدب ؟

حسب النظرية التعبيرية أو السريالية التي تكرر علاقة الادب بالواقع الموضوعي ليس صلة لها بالادب . أما في النظرية الماركسية للأدب فالصلة قوية جداً . فإذا كان الادب بالفعل شكلاً خاصاً لانعكاس الواقع الموضوعي ، فمن المهم جداً له أن يستوعب هذا الواقع ، كما هو بالفعل ، ولا يقتصر على التعبير عما يبدو مباشرة . وإذا يسعى الكاتب الى استيعاب الواقع وعرضه كما هو فعلاً ، أي الى أن يكون واقعياً فعلاً ، تلعب مسألة الشمولية الموضوعية للواقع دوراً حاسماً . وسيان هنا كيف يقوم الكاتب بصياغتها فكرياً . لقد ابرز لينين المدلول العملي لمقولة الشمولية مراراً ومجدة : « يجب على المرء ، لمعرفة موضوع فعلاً ، أن يستوعب جميع جوانبه ، جميع ترابطاته ودو توسطاته » وأن يقوم ببحثها . إننا لن نستطيع أبداً بلوغ ذلك تماماً ، لكن طلب الإحاطة بجميع الجوانب سيعصمنا من الأخطاء والجوهر .

ان الممارسة الادبية لكل واقعي حقيقي تبن أهمية الترابط الشامل الموضوعية وأهمية طلب الإحاطة بجميع الجوانب ، الضروري للسيطرة على هذا الترابط . ان حق الصياغة وسعة ودوام نفوذ الكاتب الواقعي تتعلق تعلقاً كبيراً بمدى الوضوح ، الذي يمتلكه صاغياً ، حول ماتقدمه فعلاً ظاهرة معروضة من قبله . وهذا التهم لعلاقة الكاتب المرموق بالواقع لا يلغى - كما يرى بلوخ - معرفة ان

سطح الواقع الاجتماعي يتكشف عن « تفككات » ، وانه يعكس وفقاً لذلك في وعي الناس . ان قلة اهتمامي بهذه اللحظة في فهم الواقع تدل عليها الفكرة الموجهة في مقالتي القديم حول التعبير . ان مقطع لينين ، الذي استخدمته ، كفكرة موجهة في المقال ، يبدأ كما يلي « ان العرضي والظاهري الموجود على السطح يختم في الغالب وهو لا يتصف بكثافة وثبات الماهية » .

ليس المهم فقط الاعتراف بوجود لحظة الترابط الشامل هذه ، بل المهم ايضاً - والآن قبل كل شيء - ادراك هذه اللحظة كلعطة في الترابط الشامل ، لا تضخيمها فكرياً وعاطفياً كواقع وحيد . فالامر يدور اذن حول معرفة الوحدة الديالكتيكية بين الظاهرة والماهية ، اي حول عرض « السطح » عرضاً فنياً ممكن المعاشية ، عرضاً يكشف بالصياغة عن الترابط بين الماهية والظاهرة ، في مقطع الحياة المعروض ، بدون تعليق يئس من الخارج . اتنا نلح على الصفة الصياغة للترابط بين الماهية والظاهرة ، لأتينا بعكس بلوخ لا نعتبر « ابلاج » الموضوعات في تنف الواقع ، التي لا تمت اليها بصلة داخلية ، هذا الإيلاج المرغوب فيه جداً من قبل السريالين اليساريين ، من الناحية السياسية ، لا نعتبره حلاً فنياً للسألة .

لنقارن بين « البرجزة المزوقة المنمقة » لدى توماس مان وبين سريالية جويس . ففي وعي ابطال الكاتين تم صياغة التعبير عن ذلك التنزق والانفصال ، وتلك التخطعات « والفجوات » التي يشعر بلوخ شعوراً صادقاً جداً انها غير حالة وعي أناس كثيرين في المرحلة الامبريالية . ان خطأ بلوخ يكمن فقط في انه يوحد حالة الوعي هذه ، بصورة مباشرة وبدون تحفظ ، مع الواقع ذاته ، يوحد صورة هذا الوعي بكل ما فيها من تشوه مع الموضوع ذاته ، بدلاً من أن يتكشف ، بالمقارنة بين الصورة والواقع ، الماهية وأسباب وتوسطات الصورة المشوهة على نحو ملموس .

وهكذا يصنع بلوخ نظرياً ماصنعه التعبيريون والسراليون فنياً . لنعابن الآن اسلوب عرض جويس . وسأورد لكي لا يتأثر القراء بموقفي السليبي ما كتبه بلوخ عنه : « لم بدون انا ، يغوص هنا في قلب اندفاع سيال ، بل هو اعمق من ذلك ، انه ينهله ، يتاغيه ، وبفض ختمه . واللغة تنداعى تماماً مع هذا التهم . انها ليست ناجزة ولا متكونة ولا يضبطها ضابط ، بل مفتوحة ، طليقة ، ومشوشة . فما كان ، في اوقات الانهاك وفي وقفات المحادثة او لدى الناس الحالمين او المضطربين ، يجري على اللسان او يسقط سهواً او يصدر عن تلاعب بالالفاظ ، يتروك له هنا الجبل على غلوه . لقد غدت الكلمات عاطلة عن العمل ، متحررة من علاقاتها الحسية . فارة ترحف اللغة كدودة مقطعة الاوصال ، وثائرة تأتلف كصور فيلم متحرك ، وثائرة تمتد الى الحدث الروائي كما تتصل به جبال الكواليس »

هذا هو الوصف ولنتقل الآن الى التقييم الحاسم : « جولة فارغة ، وبذات الوقت سقط الميحات ، انه أمر ، لا على التعيين ، مؤلف من اوراق متجمعة ، وثرثرة قروء ، وكبة حنكيس ، ومقاطع من لا شيء ، وبذات الوقت محاولة لبناء السكولاستيك في القوضى . غرور كاذب عريض ، عالٍ ، عميق ، ومتصالب ، منسوج من وطن مفقود سبل ولا سبل ، اهداف ولا اهداف . ان التركيب Montage قادر الآن على صنع الكثير . في السابق كانت الافكار فقط تتعاشى بسهولة . اما الآن فان الاشياء كذلك تتعاشى ، على الاقل ، في منطقة العوم ، في ادغال الفراغ الخيالية » .

لقد نعم علي ان اسوق هذه الفقرة الطويلة لأنت التركيب السريالي في تقدير بلوخ التلويحي للتعبيرية يلعب دوراً هاماً بل حاسماً . وهو يميز كذلك في مكان سابق من كتابه ، مثل كل المدافعين عن التعبيرية ، بين مثلثي السطحين

ومثلها الأصليون . وحسب بلوخ لا تزال مطامح التصوير مستمرة في الحياة ، فهو يقول : « والآن كذلك ليس ثمة موهبة كبيرة بدون منبت تعبيرى ، وعلى الأقل بدون تأثيرها الدامغ والعاصف الى اقصى حد . ان من يسمون بالسرياليين هم واضعو « النزعة التعبيرية » الاخيرة . وهم زمرة صغيرة لكنهم يمثلون الطليعة مجدداً : وانما السريالية تركيب قبل كل شيء .. انها وصف لفوضى واقع المعاناة بجمالياته وفواصله المتداعية » .

هنا يتبين القارئ بوضوح ، ما يعتبره بلوخ ، المدافع عن التصوير ، كحظ لتطور الادب في زماننا ، ومدى وعيه في شطب اسماء جميع الواقعيين المرموقين في هذه المرحلة من عالم الادب ، بدون تحفظ . وليعتدني توماس مان ، اذ أورده في هذا الصدد كمثال معاكس . فهو يمثل المرء في ذهنه طونيو كروغر او كريستيان بودنبروك او الشخصيات الرئيسية في رواية « جبل السحر » ، ولو تخيل ايضاً ان شخصياتهم لم تسج الا من وعيم الخاص ، كما يطلب بلوخ ، وليس بالتعاوض مع واقع مستقل عنهم ، لاتضح له ، انهم كانوا في وعيم المباشر وتجسد فكرهم سيقفون امامنا على نحو لا يختلف ابداً عن « تمزق سطح » شخصيات جويس . بل ان المرء سيجد لديهم « فجوات » كثيرة كما هي الحال لدى جويس . ولا يصح أن يقال ، ان هذه الافكار قد نشأت قبل تلك الأزمة . فالأزمة الموضوعية لدى كريستيان بودنبروك افضت الى تمزق روحي اعتمق منه لدى ابطال جويس . و « جبل السحر » يتفق زمنياً مع التصويرية . لكن لو بقي توماس مان في حدود تنف معايشات هؤلاء الأشخاص ، والافكار المأخوذة مباشرة ، والمصورة ثم المركبة بعضها مع بعض ، لكان نخلق بسهولة لوحة «تقدمة فنياً» كما فعل جويس الذي استحوذ على إعجاب بلوخ .

لماذا بقي توماس مان في هذه المواضع الحديثة « قديم النوال »

و « سلفياً » من الناحية الفنية ولم يقدم نفسه « كطليعي » ؟ لقد فعل ذلك بالضبط لأنه واقعي حقيقي ، وهذا يعني في هذه الحالة قبل كل شيء انه ، كفنان مبدع ، يعرف بدقة من هو كريستيان بودنبورك وطونيو كروغر وهانس كلستورب او ستمبريني او نقطا . انه لا يحتاج لمعرفة هذا الأمر ، بمعنى التحليل الاجتماعي المجرد: فقد يخطئ هنا ، كما أخطأ كذلك قبله بلزاك وديكنز وليون تولستوي . ولكنه يعرفه كواقعي خالق . انه يعرف كيف ينجم الوعي والاحساس عن الوجود الاجتماعي ، وكيف تؤلف المعاناة والاحاسيس اجزاء من عقدة الواقع الاجمالية ، وهو يبين كواقعي الى اين ينتسب هذا الجزء من عقدة الحياة الاجمالية ، ومن أية جهة يصدر عن الحياة الاجتماعية ، وإلى اين يسير النخ ..

وعندما يصف توماس مان اذن طونيو كروغر مثلاً لا « كمواطن ضال » فحسب ، بل يبين ، عبر الصياغة ، كيف ولماذا كان « مواطناً ضالاً » ، رغم تعاوضه المباشر مع البرجوازية ، ورغم حرمانه من وطنه في الحياة البرجوازية ، ورغم انفصاله عن حياة المواطنين ، بل قل لهذه الاسباب ، عندما يفعل ذلك فهو يسمو ، لا في الصياغة فحسب بل في فهم تطور المجتمع ايضاً ، كبرج شامخ ، ازاء هؤلاء « الراديكاليين المتطرفين » الذين يتوهمون ان اجواءهم المعادية للبرجوازية ، ورفضهم للعنن البرجوازي الصغير ، هذا الرفض الذي هو في الغالب مجرد رفض جمالي ، واحتقارهم لللاث الممسو بالوبر او لتزييف عصر النهضة في الصاغة ، يتوهمون ان كل هذه تجعلهم سلفاً موضوعياً اعداء لا يلبثون للمجتمع البرجوازي .

## - ٤ -

ان الاتجاهات الأدبية الحديثة في المرحلة الاستعمارية، التي تعاقبت بسرعة من النزعة الطبيعية الى السريالية ، تماثل في انها تتناول الواقع ، كما يظهر للكاتب وأشخاصه مباشرة . ان هذا الشكل المباشر للظهور يتبدل في مجرى التطور الاجتماعي موضوعياً وذاتياً، حسب تبدل أشكال ظهور الواقع الرأسمالي الموضوعية . التي وصفناها ، وحسب التغيرات الطبقية والصراع الطبقي ، التي تحدث انعكاسات مختلفة على هذا السطح . ان هذا التبدل قد أدى بالضرورة الى الانحلال السريع والكفاح المريع بين الاتجاهات المختلفة .

لكن هذه الاتجاهات جميعها تتوقف فكرياً وعاطفياً عند مباشرتها هذه ، ولا تغوص الى الماهية أي الى الترابط الفعلي بين معاشاتها وحياة المجتمع الواقعية ، الى الأسباب الخفية التي تنجم عنها هذه المعاشة موضوعياً ، وإلى التوسطات التي تربط هذه المعاشة بالواقع الموضوعي للمجتمع . انها تنشئ بالعكس - بمقدار من الوعي يزيد أو ينقص - على أساس هذه الصفة المباشرة ، أسلوبها الفني عفويًا .

ان تعارض هذه الاتجاهات الحديثة جميعها مع تراث ونظرية الأدب القديم ، الذي يعز وجوده في هذا الزمان ، يبلغ ذروته بذات الوقت في احتجاج صارخ على ادعاء أو مطلب نقد، يمنعها زعماً من الكتابة كما يحولها . ان ممثلي هذه الاتجاهات المختلفة يتناسون ان الحرية الحقيقية، والتحرر من المزايم المسبقة الرجعية، في المرحلة الامبريالية ( وليس فقط في المجال الفني ) ، لا يمكن أبداً أن يتحققا على أساس

العفوية والانحصار في المباشرة . ذلك ان التطور العفوي للأسماية الامبريالية يتجسّد ، ويعيد انتاج هذه المزاعم الرجعية بالذات باستمرار ، على مستوى أرقى دائماً . ( فاهيك عن ان البرجوازية الامبريالية تحت عملية تجديد الانتاج عن وعي ) . ويتوجب القيام بعمل قاس ، والابتعاد عن المباشرة ، وتخطيها ، ووزن وقياس كل المعايشت الذاتية على الواقع الاجتماعي — محتوى هذه المعايشت وشكلها — واجراء بحث اعمق للواقع ، كي نكتشف التأثيرات الرجعية للينة الامبريالية على هذه المعايشت الخاصة ، وتجاوزها نقدياً .

إن هذا العمل الصعب قد قام به الواقعيون المرموقون في زماننا بنون انقطاع ، من الناحية الفنية وناحية النظرة الى العالم والناحية السياسية ، وهم يقومون به الآن ايضاً . ويكفي ان يستحضر المرء في ذهنه رومان دولان وتوماس وهنريش مان . ان هذا الملمع يجمعهم جميعاً ، مما اختلفت هذه التطورات من اية جهة كانت .

ولذا كنا اكدنا بقاء مختلف الاتجاهات الحديثة على مستوى المباشرة ، فذلك لا لأننا نريد انكار العمل الفني الذي انتجه الكتاب الجديون ، من ممثلي النزعة الطبيعية حتى السريالية . لقد جعلوا من معايشتهم أسلوباً ، طريقة في التعبير ذات إداء منسجم ، وهي في الغالب محركة للاهتمام وشديدة الاثارة فنياً . غير أننا إذا وضعنا نصب أعيننا صلة عملهم كله بالواقع الاجتماعي وجدنا أنه لايسمو ، من ناحية النظرة الى العالم ومن الناحية الفنية ، على مستوى المباشرة .

ولذلك كان التعبير الذي ينشأ هنا مجرداً ووحيد الطرف . ( وسيل تماماً إن كانت النظرية الجمالية التي ترفد الاتجاه المعني مع « التجريد » في الفن أو ضده . لكن منذ قيام النزعة التعبيرية زاد الاحاح على التجريد من الناحية النظرية ايضاً ) . وقد يوجد قراء يرون الآن ان هذه تناقضاً في عرضنا . إذ يبدو كالألو أن



المباشرة والتجريد أمران يحدف أحدهما الآخر تماماً . غير ان أحد المكاسب الفكرية الكبرى للطريقة الديالكتيكية - حتى عند هيغل - هو انها اكتشفت القرابة الداخلية بين المباشرة والتجريد ، وبرهنت على أنه لا ينشأ على ارض المباشرة سوى تفكير مجرد .

إن ماركس قد وضع هنا أيضاً الفلسفة الميخيلية على قدميها وبرهن في تحليل الترابطات الاقتصادية مراوياً على نحو ملموس كيف تجد هذه القرابة بين المباشرة والتجريد تعبيراً عنها في انعكاسات الوقائع الاقتصادية . ويتوجب علينا هنا ان نكتفي بتوضيح موجز وشديد التلخيص ، لمثل واحد عنها . لقد بين ماركس ان ترابطات تداول النقد ، ووسيطه الرأسمال التجاري ، تمثل التجريد الاقصى لمعمل العملية الرأسمالية وتلاشي كل التوسطات . فاذا ما قبلها المرء ، كما تبلو في استئلالها الظاهري عن مجمل العملية ، اتخذت صيغة تجريد مفرغ تماماً من الافكار ومتضمن كلياً ( متشي كلياً ) : « انه النقد الذي يفرغ نقداً » . ولهذا بالذات يشعر الاقتصاديون المبتلون الذين يتوقفون عند الصفة المباشرة لسطح ظاهرة الرأسمالية بأنهم قد ثبتت صحة رأيهم ، وتأكدت بالذات في عالم التجريد المتضمن هذا ، في صفة المباشرة ، انهم يحسون هنا بأنهم كالمسكة في الماء ، ويحتجون بعنف ضد « ادعاء » النقد الماركسي ، الذي يطالب الاقتصاديين بمراجعة مجمل العملية الاجتماعية لتجديد الانتاج . « ان عمق نظرتهم يكمن هنا وعلى اللوام فقط في رؤية سحب غبار السطح ، وفي الاعراب عما يغطيه الغبار ، اعتراوا ، كشيء حافل بالامرار والأوهام ، كما قال ماركس عن آدم مللر . وانطلاقاً من هذه الافكار وضعت التعبيرية في مقالتي القديم « كابتعاد تجريدي عن الواقع » .

من البهي انه ليس ثمة فن بدون تجريد - وإلا فكيف يمكن ان ينشأ النموذجي ؟ غير ان لعملية التجريد - كما لكل حركة - اتجاهاً وهذا الاتجاه هو مايجئنا هنا . ان كل واقعي كبير يعالج - كذلك بوسائل التجريد بمادة معاناته

كما ينفذ الى قانونيات الواقع الموضوعي ، الى ترابطات الواقع الاجتماعي الحقيقية غير المدركة مباشرة ، بل الموعدة في العمق ، والتي لاتتال الا بتوسطات . وبما ان هذه الترابطات ليست قائمة مباشرة في السطح ، وبما ان هذه القانونيات متداخلة ، غير متعادلة ، ولا تتحقق الا كميل ، يقع على عاتق الكاتب الواقعي الكبير عمل ضخم مزدوج ، يتناول الناحية الفنية كما يتناول ناحية النظرة الى العالم : وهو يقوم أولاً على الكشف الفكري والصياغة الفنية لهذه الترابطات ، وثانياً يقوم - وهذا لانفصل عن النقطة الأولى - على التغطية الفنية للترابطات التي تعالج مجردة - أي على رفع التجريد . وتنشأ خلال هذا العمل المزدوج مباشرةً جديدة متوسطة صياغياً ، سطح للحياة مصنوع فنياً . وهو برغم انه يدع الماهية تشف عن ذاتها بوضوح ( الأمر الذي لانجده في الصفة المباشرة للحياة ذاتها ) يبدو كسطح للحياة خلقته يد الصياغة الفنية . يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعييناته الجوهرية . لا كملاحظة مدركة ذاتياً ومصعدة تجريبياً ومعزولة عن مجمل هذا الترابط الكلي .

هذه هي الوحدة الفنية للماهية والظاهرة ، وهي كلما كانت اكثر تنوعاً وغنى وتداخلاً ومكراً ( لينين ) كانت أقدر على معانقة التناقض الحي في الحياة والوحدة الحية لتناقض الخصوبة والوحدة في التعينات الاجتماعية ، وكانت النزعة الواقعية بالتالي أعظم وأعمق .

وماذا يعني ، بعكس ذلك ، الابتعاد التجريدي عن الواقع ؟ ان السطح الذي يعايشه المرء مباشرة فقط ، غير المفهوم ، الذي يجذب ما وراءه ، وينعكس على نحو ممزق ويبدو فوضوياً ، ان هذا السطح يتحدد كما هو ، بمقدار يزيد أو ينقص من الوعي ، في حذف وإغفال التوسطات الموضوعية دون ارتقاء فكري فوق هذا المستوى . لكن ليس ثمة في الواقع ركود ابداً ، ان العمل الفني والفكري يتحرك حتماً إما اقتراباً من الواقع أو ابتعاداً عنه . وهذه الحركة الاخيرة قد

نشأت - وان كان يبدو الأمر مفارقاً - في النزعة الطبيعية ؛ فظنيرة البيئة والوراثة المرفوعة كصنم الى ميثلوجيا ، ومشكل التعبير الذي يثبت مظاهر الحياة المباشرة بصورة مجردة وغير ذلك ، قد حالت هنا دون النفوذ الفني الى الديالكتيك الحمي للظاهرة والماهية ، أو بالأحرى أدى انعدام هذا النفوذ لدى الكتاب الطبيعيين الى ايجاد هذا الاسلوب في التعبير . فالأمر ان يتصلان بفعل متبادل حي .

ولهذا نحتم أن تبقى سطوح الحياة المنسوخة ، بامانة فوتوغرافية وفونوغرافية لدى النزعة الطبيعية ، ميتة ، بدون حركة داخلية ، ومتمسكة في وضعها . ولهذا تشابه الدرامات والروايات الطبيعية ، التي تبدو في الظاهر مختلفة ، الى حد الالتباس . ( كان ينبغي على المرء أن يعالج بهذا الصدد احدي كبريات مآسي الفن في زماننا : ماهي الأسباب التي منعت غرهات هاوبتمان بعد بداياته الآمرة الرائعة من أن يكون واقعياً كبيراً . لا مجال هنا لتناول هذه النقطة ، وسنقتصر على الإشارة الى ان النزعة الطبيعية لم تكن بالنسبة لمؤلف « النساكين » و « فرو كلب الماء » حافزاً بل عائق ، وان تخطيه النزعة الطبيعية قد تم بدون الخروج على أسس نظريتها الى العالم ) .

لقد تم بسرعة الاعتراف بالقيود الفنية في اسلوب التعبير الطبيعي ، ولكنه لم يتعرض لاتقاع جندي . فالمباشرة المجردة تقابلها دوماً مباشرة مجردة كذلك ومغايرة لها ومتعارضة معها في الظاهر . وبما يميز النظرية والممارسة الفنين في هذا التطور بكامله ان الماضي في جوهره يقتصر دائماً على الاتجاه السابق مباشرة فالنزعة الانطباعية مثلاً تقتصر في رؤية الماضي على النزعة الطبيعية . وهكذا تبقى النظرية والممارسة حبيستين لهذا التناقض المجرد تماماً والخارجي تماماً . ان اسلوب النظر هذا لا يزال قائماً حتى الآن . فروودولف ليونهارت يشق كذلك الضرورة التاريخية للتعبيرية على هذا النحو . فهو يقول « ذلك ان هذا التقيض للنزعة الانطباعية التي أصبحت غير محتملة وغير ممكنة هو أحد أسباب النزعة التعبيرية » . لقد نفذت هذه

الفكرة بوضوح ، دون أن يتطرق الى الاسباب الاخرى . ان التعبيرية تتعارض في الظاهر تعارضاً حاداً تماماً وكلياً تماماً مع الاتجاهات الادبية التي ظهرت قبلها . فهي تؤكد على ابراز الماهية بالذات ، كنقطة مركزية في اسلوبها في الصياغة . وهذا مايسميه ليونهارت الملمح « اللاعلمي » في التعبيرية .

لكن هذه الماهية ليست ماهية الواقع الموضوعية وماهية العملية الشاملة بل هي ، بالضبط ، الذاتي البحث . ولا أريد هنا ان ارجع الى نظريتي التعبيرية القدماء الذين لايتدبرهم . غير ان ارنست بلوخ حين يميز بين التعبيرية الحقة وغير الحقة يلمح بالضبط على اللحظة الذاتية : « ان التعبيرية في الأصل كانت بالأحرى تعبيراً للصورة ، كانت سطحاً مهشماً من مصدرها ، أي من ناحية الذات التي عملت بعنف تحطيماً وتقليلاً » .

ان هذا التحديد للماهية يحتم على المرء ان ينظر اليها بعوي ، كإهية منشئة اسلوبياً ، مجردة من التوابط ، ومنفصلة عن التوسطات ، ومتوحدة لذاتها . ان التعبيرية المتأسكة تتكرر كل صلة بالواقع وتعلنها حروباً ذاتية على كل مضامين الواقع . ولا أريد ان ادخل في مناقشة فيما اذا كان يجوز والى أي حد يجوز أن ينظر الى غوتفريد بن ، كتعبيري نموذجي . لكنني أرى ان ذلك الاحساس بالحياة الذي وصفه بلوخ في كتاباته حول التعبيرية والسريالية وصفاً غنياً بالصور وثقافاً يجد تصويره الأشد حدة وأمانة ونجساً في كتاب بن « الفن والسلطة » . « لقد تعذر في أوروبا بين ١٩١٥ و ١٩٢٥ وجود اسلوب آخر غير الاسلوب المعادي للنزعة الطبيعية . بل كان لا يوجد أي واقع ، كان همه على الاكثر تكثيراته وغضونه . أما الواقع فلم يكن سوى مفهوم رأسمالي .. م يكن للفكر أي واقع » .

ونحن نجد هذا الوضع ونتأمله في صياغة واضحة وحاسمة لدى هنريش فوغلر . فهو انطلاقاً من الادراك السليم للتعبيرية التعبيري يصل الى النتيجة الصحيحة « ان التعبيرية كانت رقصة موت الفن البرجوازي » . لقد ظنت انها تقدم ماهية الأشياء « لكنها قدمت الأغلال » .

و كنتيجة ضرورية للموقف الغريب عن الواقع والمعادي له ظهر في الفن « الطليعي » ، بمقدار مترادف ، فقرر في المضمون يتعاطف على الدوام . وهذا القفري المضمون ارتفع في مجرى التطور الى درجة انعدام مبدئي المضمون ، بل الى عداء له . وقد عبر غوتفريد بن اوضح تعبير عن هذه العلاقة حين قال « حتى مفهوم المضمون ذاته قد اصبح موضع تساؤل . المضامين — وماذا عنا بعد . انها كل ما استخرج وما ذهب وما استعير حالات مرحة للقلب ، تصليات شعور ، يؤر صغيرة جواهر لا تقوى على غير الكذب . الكاذب حياية ، شيء لاهية له ... »

ان هذا الوصف بقارب . وهذا ما يستطيع القاري ان يتبينه -- وصف بلوخ لعالم التصويرية والسريالية . حقاً ان بن وبلوخ يستخلصان من هذه التأكيدات نتائج متعارضة تماماً . فبلوخ يدرك في مواضع معينة من كتابه ادراكاً واضحاً تقريباً مشكلة الفن الراهن التي تنجم عن ذلك الموقف من العالم الذي وصفه : « هكذا فان ادباء كباراً ، يهودوا يجدون مرتعاً لهم ، في المواد مباشرة ، بل في تخيلها . ان العالم الميمن : بعد يدمم بأية بارقة تصلح للعرض ، ويمكن ان تنشأ عنها حبكة . ليس فمة سوى الفراغ والحطام المختلط فيه . »

ويتابع بلوخ البحث في الطريق الذي تم سلوكه في مرحلة البرجوازية الثورية حتى غوته ثم يستعزق قاتلا ه على اثر غوته جاء بدلا من الرواية التوبوية الأخرى رواية فضع الأوهام الفرنسية ، واليوم في لاعاء ، وبديل عالم ، اوحطام عالم الفجوة البرجوازية الكبيرة ليست « المصالحة » خطراً على كتاب معينين ولا هي ممكنة . ليس فمة هنا سوى موقف دياكتيكي ( ١٩ ج لوكاش ) إما كجادة اتركيب دياكتيكي او تجرية له ، وحتى عالم الاوديسة يصبح ، لدى جويس الذي ترعاه ربات الفن ، رواقاً تعرض الوقت الحاضر المحطم لكل شيء ، والمتحطم تماماً في اصغر جري دائري ومعاكس . جري معاكس لأن الناس ينقصهم شيء ما ، بنقصهم الشيء الرئيسي . »

لا نريد أن ندخل في مشادة مع بلوخ حول الأمور الصغيرة ، ولا حول الاستعمال الفردي تماماً لكلمة ديالكيتك ولا حول التركيب الذهني الخاطئ الذي يصل رواية فضح الأوهام بغوته وصلاً مباشراً . ( فعملي السابق « نظرية الرواية » يشترك في المسؤولية عن خطيئة بلوخ التاريخية هذه ) ان المسألة تدور هنا حول ما هو أهم ، وأعني ان بلوخ قد عبر — بإشارات تقيم مقولبة — عن الفكرة القائلة ان الحكمة والتأليف في الأعمال الأدبية يخضعان لعلاقة الانسان بالواقع الموضوعي . الى هنا كل شيء صحيح ، لكن اذ يسعى بلوخ ليثبت الحق التاريخي « تعبيرية والسرالية يتوقف عن بحث العلاقات الموضوعية بين المجتمع والناس . لعاملين في زماننا ، هذا الزمان الذي يفسح المجال كما دلت رواية « جان كريستوف » لشئ حتى رواية تربوية ، وبأخذ يصنع من وضع وعي فئة معينة من المثقفين ، مأخوذة على حدة ، الوضع الموضوعي للعالم الراهن الذي يبدو له على نحو منطقي تماماً كأنه لا عالم ، للأسف على نحو مشابه لفهم بن — وبالنسبة لكتاب يقفون من العالم هذا الموقف لتتقي طبعاً امكانية الحدث والبناء والمحتوى والتأليف « بالمعنى التقليدي للكلمة » . وبالنسبة لأناس يعيشون العالم على هذا المتوال تصبح التعبيرية والسرالية فعلاً أسلوب التعبير الوحيد الممكن عن احساسهم بالعالم . ان هذا التبرير الفلسفي للتعبيرية والسرالية يسقمه « فقط » ان بلوخ ، عوضاً عن ان يخاطب الواقع ، يحيل الموقف التعبيري والسرالي من العالم ببساطة وبدون اية روح نقدية الى لغة مفاهيم غنية بالألوان .

وبرغم هذا التعارض الحاد في جميع التقييمات ، فاني اعتبر تثبت بلوخ من وقائع معينة صحيحاً وقيماً . انه في كشفه التطور الضروري ، الذي افضى من التعبيرية الى السرالية ، كان اكثر « الطليعين » تماسكاً منطقياً . واليه يعود الفضل من هذه الناحية في ادراك التركيب ( محتاج ) كشكل تعبير في

ضروري في هذه الدجة من التطور ( ويزيد من فضله انه كشف التركيب لا في  
فنن « الطليعين » الحاضر فحسب بل أكد، بتقدير كبير من حدة ذهن، وجوده في  
فلسفة عصرنا البرجوازي ) .

ولهذا بالذات يبرز لديه الاتجاه وحيد الطرف المعادي للواقعية ، في هذا  
التطور بكامله ، بروزاً أوضح منه لدى نظريي هذا الاتجاه الآخرين .. ان هذا  
الاتجاه وحيد الطرف - وهنا لا يثبت بلوخ بكلمة - كان موجوداً في النزعة  
الطبيعية. ان « الصقل » الفني الذي سجلته الانطبعية ازاء النزعة الطبيعية قد صقى،  
الفن تصفية اكبر ايضاً من التوسطات المعقدة والدوب المتتوية للواقع الموضوعي،  
والديالكتيك الموضوعي للوجود والوعي، في ماصغه الفن من اشخاص وحركات.  
لقد كانت الرمزية وحيدة الطرف بجلاء ووعي ، ذلك ان التمايز في اللباس الحسي  
للمرء وللمرءى الرمز يسير على الطريق الضيقة الوحيدة 'الاتجاه ، للتداعي الذاتي  
وصلته الرمزية .

ان التركيب يمثل خدوة هذا التطور ولهذا نرحب بحزم بلوخ في وضع  
التركيب فنياً وفلسفياً في مركز الأدب والتفكير « الطليعي » . واذ يكون  
التركيب في شكله الأصلي من حيث هو تركيب فوتوغرافي، قوي التأثير وذافل  
تخريضي شديد فهو يستمد هذا التأثير من انه يجمع موضوعياً وعلى نحو مفاجيء  
اجزاء من الواقع مختلفة تماماً ومتفرقة ومنزعة من صلاتها . ان التركيب  
الفوتوغرافي الجيد يفعل فعل نكتة طيبة . لكن في اللحظة التي يتقدم فيها هذا  
الارتباط الوحيد الطرف - والذي كان كمنكيات متفرقة مشروعاً وفعالاً -  
بدعوى صياغة الواقع ( حتى وان فهم من الواقع ما هو غير واقعي ) وصياغة  
الترايط ( وان اعتبر الترايط تحلاً للصلات ) وصياغة الكلية ( وان جرت  
معايشتها كفوضى ) تصبح النتيجة النهائية وثابة عميقة حتماً . قد تتلأأ الجزئيات

في اصباغ ملونة ، لكن الكل لا يمنحنا سوى دكنة مبهمة لاعزافها ، مثل يرك الماء القدر ، وإن غمت اجزائها عن أشد الألوان تنوعاً .

ان هذه الرقابة هي النتيجة الضرورية للتخلي عن الثقل الموضوعي الواقع ، عن الصراع الفني من أجل صياغة التعدد الغني الاتواءات ووحدة التوسطات ، ورفعها في الشخصيات . ذلك ان هذا الاحساس بالاهام لا يفسح المجال لأي تأليف لأي معمود ولأي هبوط ولأي بناء من الداخل انطلاقاً من الطبيعة الحقيقية للمادة الحياة المصاغة .

وحين تسمى هذه المساعي الفنية المخطاطاً ، يتعالى في الغالب صراخ الاستكبر والخط على « إدعاء الأكاديميين الانتقائين للاستئدة » . وآذن لنفسي لذلك بالرجوع الى اخصائي في شؤون المخطاط ، الى فريدريك نيتشه ، الذي يعتبره اطراف النقاش الآخرون حتى في مسائل اخرى سلطة عليا . يتساءل نيتشه « بماذا يتميز كل المخطاط ادبي ؟ » ، ويجب « انه يتميز بان الحياة لم تعد مقيمة في شمولها . الكلمة تستبد بالسلطة وتقفز من الجملة ، والجملة تخرج عن اطرافها وتحمل الالهام الى معنى الصفحة ، والصفحة تستمد الحياة على حساب الكل - والكل لم يعد كلاماً . ان هذا هو تأويل مجازي لكل اسلوب المخطاط . كل مرة تحصل فوضى الذرة وارتقاء الارادة ... ان الحياة والحيوية نفسها واهتزاز الحياة وفيضها تحشر في أدق البنى . اما الباقي فيفتقر الى الحياة . في كل مكان شلل وارهاق وبلاذة او عداء وفوضى : وكلاهما يقفز الى العين اكثر فأكثر . كما ارتقى المرء الى اشكال اعلى للتظيم . ان الكل لم يعد ينبض ابداً بالحياة . انه مركب ومحسوب ومفتعل ، انه نتاج مضطرب » . ان وصف نيتشه هذا هو وصف جيد للمساعي الفنية لتلك الاتجاهات التي تشبه اتجاه بونخ أو اتجاه بن .

طبعاً : تتحقق هذه المبادئ ابداً ، حتى لدى جويس ، مئة بالمئة . ذلك



ان فوضى مئة بالمئة موجودة فقط في رؤوس المعتهين . وكما قال شوبنهاور عن حق ان نزعة فردانية Solipsismus مئة بالمئة لا توجد إلا في دار المعتهين . لكن بما ان الفوضى هي اساس نظرية الفن الطبيعي الى العالم فقد تختم أن تصد كل المبادئ المتأسكة عن مواد غريبة النسيج . ومن هنا التعليقات المركبة . ومن هنا نزعة التواجد الزمني الخ... وكل هذا ليس سوى بذيل ة وكل هذا لا يعني سوى تصعيد احادية الطرف في هذا الفن .

إن تفسير قيام كل هذه الاتجاهات يرجع الى الاقتصاد ، الى البنية الاجتماعية والصراعات الطبقة في المرحلة الامبريالية . ولذا فان رودولف لينينارت ، على حق تماماً حين يرى في التعبيرية ظاهرة تاريخية ضرورية . غير انه لا يصيب سوى نصف الحقيقة ، حين يستطرد في تطبيق جملة هيغل الشهيرة ، فيقول « ان التعبيرية وجدت ، اذن وجدت مرة وكان وجودها آنذاك عقلياً » . ان «عقل التاريخ ، ليس بهذه البساطة ، حتى عند هيغل نفسه ، مع ان مثاليته قد حملت الى مفهوم العقل دفاعاً تبريرياً للموجود . وليست «العقلانية» ( الضرورية التاريخية ) بهذه البساطة بالأحرى بالنسبة للماركسية . إن الاقرار بالضرورة التاريخية في الماركسية ليس تبريراً للقائم ( حتى في وقت قيامه ) ، ولا تعبيراً عن ضرورة جبرية في التاريخ . ويمكننا أن نوضح هذا ايضاحاً حسياً ، على احسن ما يكون ، بمثال اقتصادي . لاسك ان التراكم الأولي وفصل المنتجين الصغار عن أدوات انتاجهم وابعاد البروليتاريا ، مع كل ما اقترف من فظاعات لا انسانية ، كان ضرورة تاريخية . ورغم ذلك فلن يخطر ببال أي ماركسي تجريد البرجوازية الانجليزية في ذاك الزمان كعامل يغيث للعقل . وأقل من ذلك ان يخطر لماركسي ببال ، أن يرى فيها ضرورة جبرية للتطور من الرأسمالية الى الاشتراكية . لقد احتج ماركس مراراً حتى بالنسبة لروسيا في زمانه على اعتبار الطريق التي تمر بالتراكم الأولي الى الرأسمالية جبرية وكأنها الطريق الوحيدة الممكنة . واليوم في شروط تحقق الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي تمثل الفكرة الغائلة بأن البلدان

البداية تستطيع عبر التراكم الأولي الوصول الى الرأسمالية ومن ثم فقط عبر الرأسمالية الى الاشتراكية بونابجا للثورة المضادة . اذن حين نوافق ليونهارت على الضرورة التاريخية لنشأة التعبيرية فهذا لا يعني أبداً الاقرار بسلامتها الفنية وبأنها حجر ضروري في بناء فن المستقبل .

لذا لانستطيع أن نوافق ليونهارت حين يرى في التعبيرية « ضبطاً للانسان وتصلباً للأشياء ، كما تصبح بعدها الواقعة الجديدة ممكنة » هنا يصيب بلوخ بعكس ليونهارت كبد الحقيقة إذ يرى في السريالية ، في سيطرة التركيب ، الاستمرار الضروري والمنطقي للتعبيرية . يوجه الي بلوخ ، منطلقاً من التقييم التاريخي للتعبيرية الذي أثبت بوضوح في مقالتي القديم ، التهمة التالية « إذن ليس طليعة في داخل المجتمع الرأسمالي اللاحق والحركات السباقة في البناء الفوقي يتحتم إذن ألا تكون حقيقية » .

ان هذه التهمة تصدر عن ان بلوخ لا يرى طريق الفن الحالي الا عبر تلك التي تقضي الى السريالية والتركيب . فاذا ما جادل المرء في دور هذه الاتجاهات الطليعية أصبحت امكانية كل استباق ايدولوجي للتطور الاجتماعي حسب بلوخ موضع تساؤل حتماً .

لكن هذا غير صحيح .. ان الماركسية قد أقرت دائماً بالوظيفة الاستباقية التنبؤية للايديولوجية . وإذا أردنا ان نبقي في نطاق الأدب فلنذكر ما قاله بول لافارغ حول تقييم ماركس لبزرك « ان لبزرك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب بل خالق شخصيات تنبؤية كانت لا تزال في زمن لويس فيليب في وضع جنيني ولم تتفتح الا بعد موته في ظل حكم نابليون الثالث فتفتحت كمالاً » . هل تصح فكرة ماركس هذه في زماننا الحاضر أيضاً ؟ طبعاً . الا اننا

لا نجد هذه « الشخصيات التنبؤية » الا لدى الواقعيين الكبار . انا نجد هذه الشخصيات بكثرة في روايات مكسيم غوركي وقصصه ودراماته . ومن أعار الاحداث الاخيرة في الاتحاد السوفياتي انتباهه وتابعها بنظرة لا يشوبها تكبير ير ان ابطال غوركي كلوا مرءاء ، كلم سامفين ، دوستيفاييف الخ قد استبقوا « تنبؤاً » ، بالمعنى الذي استخدمه ماركس ، سلسلة من الناذج ، لم تفصح لنا افصاحاً تاماً عن جوهرها الواقعي الا الآن . ويمكننا أن نسوق أمثلة مشابهة من الأدب الألماني ايضاً . فازاء روايات هنريش مان المبكرة مثل « الرعية » و « البروفسور اونرات » وغيرها ، لا يستطيع المرء ان ينكر ، ان هذه سلسلة من ملامح البرجوازية الألمانية الكريمة والبهيمة الدينية ، ومن ملامح البرجوازية الصغيرة المضلة ديماغوجياً ، قد صيغت بصياغة استباقية « تنبؤية » ، ولم تفتح فعلاً تفتحاً تاماً إلا في ظل الفاشية . لننظر من هذه الناحية الى شخصية بطله هنري الرابع . انه في الواقع وجه اصيل تاريخياً صادق الحياة ، ولكنه بذات الوقت استباق تلك الملامح الانسانية التي لم يكن من الممكن أن يبرز تفتحها إلا في كفاحات الجبهة المعادية للفاشية ، في مجرى التطور ، في سياق التغلب على الفاشية .

لنأخذ مثلاً معاكساً من زماننا كذلك . ان الكفاح الايديولوجي ضد الحروب كان موضوعاً رئيسياً خيرة التعبيرين . لكن ماذا نجد في هذا الأدب كاستباق للحوب الاستعمارية الجديدة التي تهدد العالم المتحضر بكامله ؟ اعتقد انه لن يباري أحد بان هذه الآثار الأدبية قد اندكها البلى ، وليست قابلة ابدأ للتعليق على الحاضر . « على عكس ذلك قام الواقعي ارنولد تسفايغ في روايته « الرقيب غريشا » و « درس قبل فردان » بصياغة الترابط بين الحروب والمؤخرة والاستمرار والتصعيد الاجتماعي والفرداني للصوانية الرأسمالية « السوية » ، على نحو استطاع معه أن يستبق سلسلة كاماة من اللحظات الجوهرية في الحرب الجديدة ) .

وليس ثمة في كل ذلك شيء محفوف بالسرية أو المفارقة - فهذا بالضبط هو جوهر كل نزع واقعية هامة واصيلة . وبما ان هذه الواقعية ، من دونكيشوت الى ابلوموف الى واقعي ايماننا ، ترمي الى خلق النماذج ، فهي تبحث في الناس ، في علاقاتهم بعضهم مع بعض ، في الحالات التي يمارسون فيها حياتهم ، عن هذه الملامح الدائغة ، التي تفعل فعلها خلال عهود طويلة كميول للتطور الموضوعي المجتمع بل لتطور الانسانية قاطبة . ان هؤلاء الكتاب يؤلفون طليعة ايديولوجية فعلية ، لانهم يصوغون ميول الواقع الموضوعي الحية ، والتي لا تزال خفية مباشرة ، صياغة عميقة وصادقة ، صياغة يأتي التطور للواقع مصداقاً لها . وهذا ليس بمعنى التطناب البسيط ، تصوير فوتوغرافي ناجح ، مع الاصل ، بل كتعبير عن استيعاب خصب وغني للواقع ، كانعكاس لتباينات المستمرة تحت سطحه والتي تتفتح في درجة لاحقة للتطور وتبدو للجميع قابلة للادراك . ففي الواقعية العظيمة اذن لا يصاغ الميل الواضح مباشرة بل ميل الواقع الدائم والأهم موضوعياً ، وأعني الانسان في علاقاته المتنوعة مع الواقع ، وبالأذات العنصر الدائم في هذا التعدد الغني . وعبر ذلك تم معرفة ثم صياغة ميل للتطور ، كان وقت صياغته موجوداً كبذرة ، وليس متفتحاً بعد في كل تعييناته الموضوعية والذاتية ، اجتماعياً وانسانياً . ان استيعاب وصياغة هذه التيارات الجوفية هما المهمة التاريخية الكبرى للطليعة الفعلية في الادب . ان انتهاء احد الكتاب الى الطليعة انتهاء فعلياً لا يمكن أن يثبت الا التطور نفسه ، اذ يبين ان هذا الكاتب قد ادرك ادراكاً صحيحاً صفات التطور الهامة واتجاهاته والوظائف الاجتماعية للنماذج البشرية ، وانه قد صاغها صياغة دائمة المفعول . وآمل ألا احتاج بعد هذه التفصيلات الى حجج جديدة للتدليل على ان هذه الطليعة الحقيقية في الادب لا يمكن أن يؤلفها سوى الواقعيين الافذاذ .

اذن ليس المهم معاناة المراء الذاتية ، مهما كانت صادقة ، بأنه يستشعر

نفسه كطليعي ، ويطمح للسير في مقدمة تطور الفن ، ولا الابتكار السابق لتجديدات تكنيكية مذهلة ، بل المهم هو المضمون الانساني والاجتماعي للنزعة الطليعية ورحابة وعمق وصدق قفزة المرء في المستقبل .

وبالمجاز ليس نكران امكانية الحركة السباقية في البناء الفوفي هو هنا نقطة الخلاف . ان المسائل المطروحة هي : من استبق التطور ؟ وابن استبقه ؟ وماذا استبق منه ؟

لقد بينا قبل قليل ، بفضل بعض الأمثلة التي يسهل الاكثار منها ، ماذا استبق الواقعيون الكبار في زماننا فنياً في خلقهم النماذج . وحين نطرح الآن السؤال المعاكس : ماذا استبقت النزعة التعبيرية ؟ فائنا لا نتلقى - حتى من بلوخ - سوى هذا الجواب : السريالية ، اذن انجهاً ادياً آخر ، ينشأ عجزه عن استباق التطورات الاجتماعية ، في الخلق الفني للبشر ، بوضوح ، من الخصائص التي منحها اياه كبار موقريه . ان « النزعة الطليعية » لا تمت بصلة الى خلق « شخصيات تنبؤية » ، الى استباق فعلي للتطورات اللاحقة ، ولم تكن تمت اليها بصلة أبداً .

واذا انتزع على هذا النحو اذن معيار النزعة الطليعية في الادب فلا يعود من الصعب الإجابة على المسائل الملموسة . فمن هو الطليعي في أدبنا ؟ المبدعون « المتنبؤون » من طراز غوركي ، أو المرحوم هرمان بار الذي يتخيل كرئيس جوقة الطبول العسكرية أمام كل موضة جديدة ، من النزعة الطليعية الى النزعة السريالية ، كما « يتخطى » كل اتجاه ، قبل سنة من خروجه من عالم الموضة . ان السيد بار هو طبعاً كلريكاتور ، وليس في نيتي أبداً أن اضع المدافعين المقتنعين عن التعبيرية معه على قدم المساواة . لكنه كلريكاتور لشيء واقعي ، وأعني للنزعة الطليعية الشكلية الفارغة من المحتوى والمنفصلة عن التيار الكبير للتطور الاجتماعي الشامل . انها حقيقة قديمة في الماركسية أن يحكم الانسان على النشاط البشري حسب ما يمثله

موضوعياً في الترابط الكلي وليس حسب ما تعتقده الذات الفاعلة عينا حول نشاطها الخاص . اذن من الجهة الاولى ليس من الضروري ان يريد المرء ان يكون « طليعاً » بوعي من جميع النواحي ( لتذكر هنا فقط بلزك الملكي ) . ومن جهة ثانية لا تستطيع الارادة الاشد حزماً ، والاقتناع الاشد عمقاً بضرورة نشر الثورة في الفن وايحاء « شيء جديد جديداً » ، ان يصنعا من الكاتب سابقاً يستشرف على ميول التطور المقبلة ، اذا بقي مقتصرأ على مجرد الارادة وعلى مجرد الاقتناع .

-٦-

يستطيع المرء ان يعبر عن هذه الحقيقة القديمة تعبيراً شعبياً جداً : ان الطريق الى جهنم مفروشة بنوي النيات الحسنة . ان كلامنا يصل أحياناً الى معرفة هذه الحقيقة القديمة ، حين يقف من تطوره الخاص موقفاً جديداً ، وينتقد موضوعاً وبدون تحفظ . وأريد ان ابدأ بنفسى في تطبيق هذه الحقيقة . من شتاء عام ١٩١٤ الى ١٩١٥ : ذاتياً احتجاج عنيف على الحرب ، على عقمها ولا انسانيتها وعلى ابادتها للثقافة والحضارة ، مناخ روحي عام متشائم تخيم عليه خيبة الأمل ، اداة الحاضر الرأسمالي « كعصر الخطيئة الكاملة » كما وصفه فشته . فالارادة الذاتية تتجلى اذن في احتجاج يتطلع الى الامام . اما النتيجة الموضوعية فقد كانت كتاب « نظرية الرواية » وهو عمل رجعي من جميع النواحي ، مشبع بالتصوف المثالي ومخطئ في جميع تقديراته للتطور التاريخي .

عام ١٩٢٢ : مناخ روحي مضطرب مفعم بفراغ صبر ثوري . كنت آنذاك لا ازال اسمع حوالي دوي قنابل الحرب الحمراء ضد الامبرياليين ، ولا ازال اهتز بانفعالات الحياة السرية في هونغاي ، وكنت لا اريد ان اصدق ولا بأية خلية من كياني بأن الموجة الثورية الكبيرة الاولى قد مضت ، وان الارادة الثورية الحازمة للطليعة الشيوعية غير قادة على الاطاحة بالرأسمالية . لقد كان الاساس الذاتي اذن فراغ الصبر الثوري وكانت النتيجة الموضوعية كتاب « التاريخ والعوي الطبقي » ، وهو رجعي ، بسبب مثاليته ، بسبب فهمه الناقص لنظرية الانعكاس ، وبسبب انكاره للديالكتيك في الطبيعة .

طبعاً لم أكن انا الوحيد في هذه المرحلة الذي حدث معه ذلك . بالعكس



فقد كان هذا الامر حادثاً جماهيرياً . ثم جاء ذلك الرأي في مقالتي القديم حول التعبيرية الذي جعل عدداً كبيراً من المشتركين في المناقشة يقف ضده . وأعني الصلة الوثيقة بين التعبيرية وايدولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، المستندة بجوهرها الى تلك الحقيقة القديمة بالذات المذكورة آنفاً .

في المناقشة حول التعبيرية اقيم التعارض بين الثورة ( النزعة التعبيرية ) ونوسكه - على نحو تعبيرى جيد - . لكن هل كان نوسكه يستطيع ان ينتصر بالفعل بدون الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، بدون تذبذبه وانتظاره المت تردد الذي حال دون استسلام المجالس للسلطة ، وتسامح ازاء تنظيم الرجعية وتسليحها وغير ذلك . ان الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل كان التعبير المنظم عن انه حتى الجماهير العمالية الالمانية الراديكالية لم تكن من الناحية العاطفية بعد معبأة ايدولوجياً للثورة . ان الاتصال البطيء لعصبة سبارتا كوس غن الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، وتقلدها المبني غير الكافي له ، يعبران عن جانب هام من ذلك الضعف والقصور في العامل الذاتي للثورة الالمانية ، هذا الجانب الذي انتقده لينين مجدة في عصبة سبارتا كوس منذ البداية .

طبعاً لم يكن هذا الوضع بجملة سهلاً . وحتى في مقالتي القديم ميزت مجدة بين القادة والجماهير في الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل . ان الجماهير كانت ثورية بنوازعها العنصرية . وقد كانت ايضاً ثورية موضوعياً حين اضربت في المعامل الحربية وفككت الجبهة وحين افضت حماسها الثورية الى اضراب كانون الثاني . ومع ذلك فقد كانت هذه الجماهير لا تمتلك رؤية واضحة وكانت مترددة وقد تركت نفسها فريسة لديماغوجية قادتها .

اما القادة فكانوا في قسم منهم ( كلوتسكي ، برنشتاين ، هلفرونغ ) معادين للثورة عن وعي وعملوا موضوعياً بتوزيعهم العمل مع قيادة الحزب

الاستراكي الديمقراطي الالماني القديم على انقاذ سيادة البرجوازية ( وهذا ما اعترفوا به انفسهم ) . اما القادة الثوريون الشرفاء ذاتياً فلم يكونوا في زمان الازمة قادرين على مجابهة هذا التخريب للثورة بمقاومة فعالة . وقد انجروا ، رغم اخلاصهم الذاتي ومقاومتهم ، وراء القادة اليمينيين . وقد أدت مقاومتهم أخيراً الى شق وتمزيق الحزب الاستراكي الديمقراطي المستقل وبالتالي الى اضمحلاله . اما ما كان ثورياً حقاً في الحزب الاستراكي الديمقراطي المستقل فهو تلك المطامع التي تطورت بعد « هاله » الى حد حل الحزب الاستراكي المستقل والقضاء على ايدولوجيته .

وماذا عن التعبيرين ؟ انهم ايدولوجيون ، يقفون بين القادة والجمهور . وقد كانت لديهم في الغالب قناعات مغلظة ذاتياً ، وان كانت في الغالب ايضاً غير ناضجة وغير واضحة ومشوشة . وبذات الوقت كانت تستعوز عليهم بعمق ، لا تلك الترددات فقط التي هيمنت على الجماهير غير الناضجة وغير الثورية ، بل كل مزايم العصر الرجعية الممكنة ، ذلك العصر الذي جعل هذه المزايم المسبقة اكثر من سافعة لأشد الشعارات المعادية للثورة اختلافاً (المسألة المجردة، ايدولوجية اللاعنف ، انتقاد البرجوازية المجردة ، النزوات الفوضوية ) . وقد حددوا كايديولوجيين هذا الوضع الايدولوجي المعين للانتقال فكرياً وفنياً ، وهو وضع انتقال ايدولوجي كان من وجهة النظر الثورية اشد تخلفاً من بعض النواحي من الوضع الذي وجدت فيه جماهير الحزب الاستراكي الديمقراطي المستقل المترددة . لكن المعنى الثوري لوضع الانتقال الايدولوجي هذا يقوم على انه في جريات دائم ، انه يندفع الى الامام وانه غير محدد . ان التحديد التعبيري الفكري والفي لا ايدولوجية الانتقال هذه قد منعت التعبيريين انفسهم ، ومن يقعون تحت تأثيرهم الايدولوجي ، من التقدم في الاتجاه الثوري . والتأثير الضار الذي

ينتج عن تنظيم ايدولوجيات الانتقال المتذبذبة قد اكتسب طابعاً رجعياً خاصاً في النزعة التعبيرية ، تجلي أولاً في الادعاء الصلف للزعامة والاعلان مشكلاً عن الحقائق السرمدية ، هذا الاعلان الذي كان صفة جوهرية مميزة للتعبيرية في سنوات الثورة ، وثانياً في الحيلولة ، بسبب الميل الخاص للواقعي في التعبيرية ، دون مراقبة ونحطي الميول الحاطئة عن طريق استيعاب الواقع استيعاباً فنياً عميقاً . ان التعبيرية بشانها كما رأينا عند موقف المباشرة ورغبتها في اضاء صفة العمق والكمال الظاهري ، من الناحية الفنية وناحية النظرة الى العالم ، على هذا الموقف ، تصعد كل الاخطار التي ترتبط ارتباطاً حتمياً بتثيت ايدولوجية الانتقال هذه .

وقد اعاقت التعبيرية ، بقدر ما كان لها من تأثير ايدولوجي فعالاً ، عملية التوضيح الثورية لدى المتأثرين بها اكثر مما حفزتها . وتأثيرها هذا يلتقي أيضاً على نفس الخط مع ايدولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل . ولم يكن من قبيل الصدفة انها تخطمتا على صخرة الواقع نفسه . وانه لتبسيط تعبيرى لتراطات الواقع ان يقال ان انتصار نوسكه هو الذي حطم النزعة التعبيرية . ان التعبيرية من جهة اولى قد تقوضت اسسها مع نهاية الموجة الاولى للثورة التي كانت ايدولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل مسؤولة مسؤولية كبرى عن عقم نتائجها . ومن جهة ثانية تقوضت امام توضع الوعي الثوري لدى الجماهير ، التي اخذت تتجاوز بعنف متزايد على الدوام الجمل الثورية لزمن البداية غير الناضجة .

لكن على المرء ألا ينسى انه لم تكن هزيمة الموجة الثورية الأولى في المانيا هي وحدها التي خلعت النزعة التعبيرية عن عرشها ، بل التعزز الفعلي أيضاً لانتصار الثورة البروليتارية في الاتحاد السوفياتي . كلما اصبحت سيادة البروليتاريا ارسخ

فدماً ، وكلما أصبحت جماهير الشخيلة مشمولة شمولاً أرحب وأعمق بالثورة الثقافية  
أخذ الفن « الطليعي » في الاتحاد السوفياتي يتراجع تراجعاً قوياً ويائساً أمام  
النزعة الواقعية التي تشتد وعياً باستمرار . وان هزيمة التعبيرية هي اذن بالنتيجة  
حصيلة نضج الجماهير الثوري. ان طريق تطور ادباء من امثال مايا كوفسكي  
اويشر لدينا تين هي بالذات انه هنا يجب البحث عن السبب الحقيقي في موت  
التعبيرية ، ويجب إيجاده .

- ٧ -

هل مناقشتنا مناقشة ادبية خالصة ؟ اعتقد أن لا . واعتقد ان الكفاح بين الاتجاهات الأدبية وتعليلها النظري ما كان ليشر موجات بهذا الاتساع ، وما كان ليثير هذا الاهتمام الكبير ، لو لم تكن النتائج الأخيرة لهذه المناقشة ذات أهمية بالنسبة لقضية سياسية تمسنا جميعاً ونحركنا جميعاً بنفس المقدار : بالنسبة للعبة الشعبية .

لقد طرح برفلاد سيفلر في المناقشة في شكل حاد جداً مسألة الطابع الشعبي . وان المرء ليحس في كل مكان بسورة الحماسة التي سبها طرح هذه المسألة . ان هذا الاهتمام القوي هو أمر إيجابي ولا شك . وبلوخ أيضاً يريد ان يتخذ الطابع الشعبي للتعبيرية فهو يقول « ان التعبيرية لا تعرف ابداً الصلف الغريب عن الشعب ، بل بالعكس : « فالفارس الأزرق » يعكس لوحات مورفاو الزجاجية ، انه ينبه في البدء الانظار الى هذا الفن الفلاحي المحرك للأفئدة ، والباعث على الاكتئاب ، والى رسوم الاطفال والمساجين ، والى وثائق مرضى العقول التي نهز النفس والى فن الناس البدائيين » . لكن هذا الفهم للطابع الشعبي يجعل كل شيء مشوشاً . ان الشعبية ليست تماثلاً للمنتجات « البدائية » ، ينحلو من الاختيار الايديولوجي ويعتمد على الصنعة الفنية ورهافة الذوق . ان الشعبية الحقيقية لا تمت بصلة الى كل ذلك ، والا لعدا كل متبجح يجمع الرسوم الزجاجية أو البلاستيك الزنجبي ، وكل دمي يحتفل وهماً بتحرر الإنسان من قيود العقل الآلي رائداً أيضاً للشعبية .

ليس من السهل الآن التوصل الى تصور صحيح للشعبية لأن تفكك انماط

الحياة القديمة ، الذي حملته الرأسمالية الى حياة الشعب ، وهو الأمر التقديمي مجد ذاته اقتصادياً ، قد أوجد في الشعب ذاته اضطراباً في النظرة الى العالم وفي المطامع الثقافية والذوق والحكم الأخلاقي . لأنه قد أوجد امكانيات التسميم الايديولوجي . وليس مجرد استحضار المنتجات القديمة للانتاج الشعبي استحضاراً لا تخير فيه تقديماً أبداً في كل الأحوال وفي كل العلاقات ، وليس نداء لغرائز الشعب الحية التي تتطلع الى الأمام رغم كل العوائق . وبذات الوقت لا بعد الانتشار الواسع بمجد ذاته لنتاج أدبي أو انجاء أدبي دليلاً على طابعه الشعبي . ان مآثرات تقليدية متخلفة ( مثل « فن الوطن » ) وكذلك أشياء حديثة سيئة (الروايات البوليسية ) قد حققت انتشاراً جماهيرياً ، دون أن تكون ولا من ناحية من النواحي شعبية حقاً .

مع كل هذه المحاذير يبقى أمراً جوهرياً أن نعرف ماذا ينتشر في زماننا من الأدب الحقيقي في أوساط الجماهير ، والى أي مدى ، ومن هو الكاتب من مجموعة « الطلبة » في العقد الأخير الذي يمكن أن يقارن من هذه الناحية بغوركي وانايتول فرانس ورومان رولان أو توماس مان ؟ ان ملايين نسخ كتاب مثل « بوندبروكس » لتوماس مان ، وهو على مستوى فني راق لا يقبل الأخذ والرد ، يجب أن تدفعنا جميعاً الى التفكير . غير أن بشر طيات كل مشكلة الطابع الشعبي يؤلف حقلاً مترامي الاطراف كما قال بريست القديم في رواية الكاتب فونتان . وسأقتصر هنا على لحظتين دون أن أدعي أنني سأعالجها معالجة تستغنيهما .

أولاً : الصلة بالتراث . في كل صلة حية بحياة الشعب يعني التراث عملية تقدم متحركة . انها أخذ وحذف وحفاظ وتطوير أرقى للقوى الحية الخلاقة في مآثرات آلام الشعب وأفراحه ، في مآثرات الثورات . وأن يمتلك المرء صلة

حية بالتراث يعني ان يكون إبناً لشعبه محمولاً على تيار تطوره ؟ وهكذا فان مكسيم غوركي هو ابن للشعب الروسي ودومان رولان ابن للشعب الفرنسي وتوماس مان ابن للشعب الألماني . ان محتوى وجرس كتاباتهم ، رغم كل أصالتها الفردية ، وكل بعدها عن النزعة البدائية التي تقوم على الافتعال الفني والجمع والذوق المصطنع ، يصدان عن الحياة ، عن تاريخ شعبهم . انها نتاج عضوي لتطور شعبهم ولذا يلجس من كتاباتهم ، على رقيها الفني ، جرس يمكن أن يتردد بل يتردد رجهه في قلب أوسع الجماهير الشعبية .

ان «النزعة الطبيعية» تقع على نفخ صاوخ من ذلك في موقفها من التراث . انها تواجه تاريخ شعبها كما لو أنها تواجه سوقاً كبيراً للمبيعات بالجملة . فلو تصفحنا كتابات بلوخ فلن نجد عن التراث والوارثين سوى تعابير مثل « أجزاء من التراث صالحة للاستعمال » و « سلب ونهب » الخ . ان بلوخ هو مفكر ومثيـه أوعى بكثير من أن تكون هذه الكلمات زلات عرضية على سن قلـه ، بل هي تعبر بالعكس عن سلوك عام إزاء التراث . ان التراث هو بالنسبة له كتلة ميتة يستطيع المرء أن ينش فيها ما يريد وينزع منها ، أنياً ، نطقاً ، لاعلى التعيين ، تصلح للاستعمال ، ويجمعها وفق حاجته الآنية في تركيب اصطناعي ما ، لاعلى التعيين . وقد عبر عن هذه النظرة هانس أيزلر في مقال كتبه بالاشتراك مع بلوخ تعبيراً بليغاً . لقد كان متحمساً على حق لتظاهرة مسرحية « دون كارلوس » في برلين . ولكن بدلاً من أن يعن التفكير ، في ما كان شلـر بالفعل وماهي عظمتـه الحقيقية ، وماذا كانت حدوده ، وماذا يمثل ولا يزال يمثل بالنسبة للشعب الألماني حتى الآن ، وأية فضلات من المزايع الرجعية التي جمعها ايدولوجيو الرجعية يجب أن ترمى بعيداً ، لكي نجعل فعل شلـر التقديمي الشعبي سلاحاً في الجبهة الشعبية وفي تحرير الشعب الألماني ، بدلاً من كل هذا ، يضع برنامج العمل التالي بالنسبة للتراث أمام كتاب المهجر : « علام تقوم

مهمتنا خارج ألمانيا ؟ من الواضح أنه ينبغي علينا أن نقدم مساعدة في امرواحد ،  
فبرز المادة الكلاسيكية الصالحة لهذا الكفاح وتمييزها . ( التشديد . مني ج .  
لوكانش ) .

ان ايزلر يقترح اذن أن نغزق الكلاسيكيين الى نصوص معادية للفاشية  
ثم نعود الى ضم « القطع الصالحة » بعضها الى بعض . لا يستطيع المرء أن يقف  
حيال الماضي الأدبي المجيد للشعب الألماني موقفاً أكثر غرابة واستعلاء ورفضاً .

لكن حياة الشعب هي موضوعاً شيء متواصل . ومنهـب مثل منهـب  
« الطليعين » لا يرى في التورات إلا خروفاً وكوارث ، ويريد أن يبدكل ماض  
ويقطع كل صلة بالماضي العظيم المجيد هو منهـب كوفيه وليس منهـب مارحكس  
وليين ، وهو رد فوضوي على نظرية النمو في النزعة الاصلاحية . فالنزعة الاصلاحية  
لا ترى إلا تواصل مستمراً والتعبيرية لا ترى إلا خروفاً وهوات وكوارث . غير  
أن التاريـخ يؤلف الوحدة الديالكتيكية الحية للتواصل والانتقطاع ، للنمو  
والثورة .

لكن المهم هنا ، كما في كل مكان ، هو المحتوى المدرك إدراكاً صحيحاً . لقد  
قال لينين عن الفهم الماركسي للتراث « ان الماركسية قد استمدت أهميتها التاريخية  
العالمية ، كايديولوجيا للبروليتاريا الثورية ، من أنها لم تنتكر أبداً لأمن مكاسب العصر  
البرجوازي قيمة ، بل بالعكس جعلت في حوزتها كل ما هو قيم في تطور الفكر  
البشري ، والثقافة الانسانية خلال أكثر من ألفي عام وانتفعت به » .

فالهم اذن أن يتحقق المرء بوضوح أين ينبغي البحث عما هو قيم فعلاً .  
فاذا كان طرح مسألة التراث صحيحاً ، أي اذا طرحت بالارتباط الوثيق  
بحياة الشعب ومطامحه التقدمية ، أدى بنا الأمر عضواً الى مشكلتنا الثانية ، مسألة  
الواقعية . ان الأفكار الحديثة حول الفن الشعبي قد حملت ، متأثرة بنظريات الفن



« الطليعة » على ارجاع النزعة الواقعية الفطرية في النشاط الفني الى مؤخرة الاهتمام . وهنا ايضاً لا يمكننا عرض المسألة بكل اتساعها . ويتم علينا أن نتقصر على الاشارة الى نقطة هامة .

نحن نتحدث هنا الى الكتاب حول الأدب . ويجب علينا ألا ننسى أن الاتجاه الواقعي - الشعبي في أدبنا لم يكن لفترة طويلة ، نتيجة الجوى المأسوي للتاريخ الألماني ، يتصف بالقوة والبأس كما هي الحال في انكلترا او فرنسا او روسيا . وهذا بالذات يجب أن يجب بنا الى أن نوجه انتباهنا بأشد كثافة وتركيز الى الأدب الواقعي - الشعبي الموجود في الماضي الألماني وان نصون المآثورات المنتجة الحافزة للحياة . وحين نتجه هذا الاتجاه ندرك أن هذا الأدب الواقعي - الشعبي قد أنجب رغم كل «العناسة الألمانية» أعمالاً فذة وضخمة مثل «سنبل يسموس» ، بطل رواية غريلها وزن . لنضع ايزلر يقد قيمة تركيب القطع المتكسرة في هذا الأثر الفذ . أما بالنسبة للكتابة الألمانية الحية فيستمر في الحياة ككل حي وراهن بعظمته ( وحلوه ) . ذلك أنه ، فقط حين ينظر المرء الى الآثر الفذ للواقعية في الماضي والحاضر ككل ويتعلم منها ويسهر على نشرها ويبحث على فهمها فهماً صحيحاً ، نجد القيمة الحالية الثقافية والسياسية للصياغة الواقعية العظيمة تعبيراً عنها : انه تنوعها وغناها الذي لا ينفذ ، بعكس أحادية طرف « النزعة الطليعية » الطريفة في أحسن الحالات .

ان القارئ الخارج من جماهير الشعب المريضة يجيد ، انطلاقاً من جوانب تجربته الخاصة الأشد اختلافاً ، منفذاً الى سرفانتس وشكسبير وبلزاك وتولستوي - وغريلها وزن وغوتفريد كلو وغوركي وتوماس وهنريش مان . ان التأثير الواسع والدام للواقعية العظيمة يستند بالذات الى امكانية هذا المنفذ - ويصح ان يقال - المتاحة خلال ما لا يتناهى من الأبواب . ان غنى الصياغة والفهم العميق والصائب

لأشكال الظهور الدائمة والنموذجية للحياة الانسانية توفر التأثير الكبير التقدمي لهذه الاعمال الفنية ، ان قراءها يجتاون في عملية الاستيعاب صور معاناتهم وتجارب حياتهم الخاصة ، ويوسعون افقهم الانساني والاجتماعي ويغدون ، بفضل النزعة الانسانية الحية ، على استعداد لتقبل الشعارات السياسية للجهة الشعبية ، وادراك نزعتها الانسانية السياسية. ويفضل فهم عصور تطور الانسانية التقدمية والديمقراطية الذي تقلعه أعمال الفن الواقعي تجد الديمقراطية الثورية من طراز جديد التي تمثلها الجهة الشعبية مرتعاً خصباً لها في افئدة الجماهير العريضة . ويقدره ماتضرب جنود الادب الكفاحي المعادي للفاشية عميقاً في هذه الارض يبدع هذا الأدب نماذج اعتمى ، يقتدى بها أو يصب عليها جام الحقد ، ويغدو وقعه في الشعب اقوى وأبلغ .

اما الى جويس وغيره من ممثلي الأدب « الطليعي » فلا يفضي الا باب ضيق تماماً . وعلى المرء أن يكون ذا حيلة واسعة لكي يفهم ماذا يجري هناك . واذ يقدم ذلك المنفذ الأسهل لدى الواقعية العظيمة مردوداً انسانياً غنياً لا تستطيع جماهير الشعب الفقيرة ان تتعلم شيئاً من الادب « الطليعي » . وبالضبط لأن هذا الادب يفتر الى الواقع الى الحياة فهو يفرض ( باللغة السياسية : انعزالياً ) على قرائه فهماً ضيقاً ذاتياً للحياة . واما الواقعية فتجيب بفيضها الثر على الاسئلة التي يطرحها القارئ نفسه - اجوبة الحياة على المسائل التي تطرحها الحياة نفسها - . ان فهم فن الطليعة الذي يستلزم جهداً مضنياً يبعث ، بخلاف ذلك ، اصداء جومشوة مزيفة وذاتية عن الواقع ، لا يستطيع الرجل الخارج من الشعب ابداً ان يترجمها الى لغة تجارب حياته الخاصة .

الصلة الحية بحياة الشعب والتطور اللاحق التقدمي لتجارب الحياة الخاصة هذان هما بالذات الرسالة الاجتماعية الكبرى للأدب . وليس من قبيل الصدفة ان توماس مان الشاب ، عندما انتقد في اعماله بحماسة الأدب الأوروبي الغربي

وانقطاعه عن الحياة ووضعه بانتقاده العميق ، عبر ابداعه الفني ، في الموضوع الصحيح من الترابط الادبي ، سمى الادب الروسي في القرن التاسع عشر « أدباً مقدساً » . وكان يعني هنا هذا الطابع التقدمي الشعبي الباعث للحياة .

ان الجبهة الشعبية تعني الكفاح في سبيل الشعبية الحقيقية والترابط المتعدد الجوانب مع كل حياة الشعب ، التي تشكلت تاريخياً على نحو متميز ، تعني إيجاد توجهات وشعارات تحرك الميول التقدمية في حياة الشعب هذه وتنهض بها الى حياة جديدة فعالة سياسياً . ان هذا الفهم الحي للخصوصية التاريخية في حياة الشعب لا تنافي نقد التاريخ الخاص ، بل ان هذا النقد يعتبر بالعكس التمهيد الضرورية للمعرفة الواقعية للتاريخ الخاص والفهم الواقعي لحياة الشعب الخاصة . ذلك ان المطامح الديمقراطية التقدمية لا يمكن ان تنفذ الى حياة أي شعب ، بكاملها ، وبدون مصاعب معيقة ، ولا سيما في تاريخ الشعب الالماني . غير ان النقد ينبغي ان ينطلق من الفهم الصحيح والعميق للتاريخ الواقعي . وبما ان المرحلة الامبريالية بالذات قد جلبت معها اقوى العوائق امام التقدم والديمقراطية ( سواء على الصعيد السياسي او على الصعيد الثقافي ) يؤلف النقد الحاد لظواهر الانحطاط السياسية والثقافية والفنية في هذه المرحلة جزءاً ضرورياً لا يتجزأ من بزوغ الروح الشعبية الحقيقية . ان الكفاح الواعي وغير الواعي ضد النزعة الواقعية ، وما جر هذا الكفاح على الادب والفن من افكار ، يؤلف اكثر ظواهر الانحطاط جوهرية على الصعيد الفني . لقد رأينا في تأملاتنا ان علينا ألا نقبل عملية الانحطاط هذه على نحو جبري ابدأ ، وان ثمة في كل مكان قوى حية قد تحركت وتتحرك الآن . وهي قوى لم تكافح هذا الانحطاط سياسياً ونظرياً فحسب بل بوسائل الصياغة الفنية ايضاً . ومهمتنا نقوم على التوجه نحو هذه القوى الايجابية للواقعية الحقيقية والعميقة والهادمة . ان المهجر وكفاحات الجبهة الشعبية في المانيا وفي بلدان اخرى قد عززت بالضرورة هذه المطامح المحيصة . ويكفي هنا ان نستشهد بهريش وتوماس مان

الذين ، وإن كنا نطلقان من وجهات نظر مختلفة ، قد تطورا من ناحية النظرة الى العالم والناحية الأدبية في هذه السنوات بالذات تطورا ارقى من السابق . انها الكاتبان الأعظم اهمية وموهبة اللذان سلكا هذه الطريق أو أخذوا يسلكنها .

لكن لا ينبغي ان يعودنا هذا التأكيد الى الزعم بان الكفاح ضد المآثرات المعادية للواقعية في المرحلة الامبريالية قد شارف على النهاية . إن مناقشتنا تدل على العكس ان لهذه المآثرات جذورا قوية لدى انصار للجهة الشعبية أمناء لها وهامين وتقديرين . ولهذا بالذات كان لهذه المناقشة الرفاقية - الصريحة اهمية كبيرة . ذلك ان الايديولوجيين ( الكتاب والنقاد ) ، لا الجماهير فقط ، يتعلمون من تجاربهم الخاصة في الصراع الطبقي . ومن الخطأ الكبير عدم رؤية التيار الحبي المتنامي المتجه الى الواقعية الذي استولى ، بنتيجة تجارب الكفاح في الجبهة الشعبية ، على أولئك الكتاب ايضا الذين كان لهم ازاء هذه المسائل قبل الهجرة موقف مغاير تماما .

لقد كانت مهمة هذه التأملات تبيان الترابط الداخلي المتعدد الجوانب والمتعدد التوسطات بين الجبهة الشعبية والطابع الشعبي للأدب والواقعية الحقيقية .

١٩٣٨

## رسائل متبادلة بين أناسيفرز وجورج لوكاتش

٢٨ حزيران ١٩٣٨

عزيزي جورج لوكاتش !

ان الطاولة التي قضينا حولها سهرة النقاش الاخيرة - كان ذلك كما اعتقد في احد مطاعم فريد ريش ستراسه في برلين - قد اصبحت منذ ذلك الحين طاولة كبيرة جداً . انك بعيد جداً عني ومع ذلك أريد ان افعل في هذه الرسالة نفس ما حدث تقريباً في سهرة النقاش تلك . لا أريد ان اقدم مساهمة ما وانما أود فقط ان اطرح بعض المسائل التي لا تزال حجبك الخاصة فيها غير واضحة لي . لقد قمت في السنوات الاخيرة بالمجاز عمل حول مواضيع مختلفة ذات اهمية استثنائية للكتاب بل لعلها اهم المواضيع . لقد لفت نظري ونظرنا الى لحظات ما كنا لنبلخها وحدثنا . ولقد اوضحت لنا بعض القضايا . اما حيث يشب لدى المرء تناقض فان هذا التناقض يغدو قوياً ومباشراً وعبر ذلك نافعاً ومفيداً لعملنا .

وفي عملك الاخير كذلك حول الطريقة والواقعية اتضحت اشياء كثيرة . لقد قرأت شروحك بما فيها الاخيرة والحتامية بكل الاهتمام الذي ينبغي ان تجلّ

به لدى الكاتب . ومع ان أشياء كثيرة قد اتضعت في هذا العمل ، ومع اني لا اخالفك في نقاط هامة بالجواهر ( اعتراضات مختلفة ستظهر في ثنايا الرسالة ) فاني لم اكن مرتاحة تماماً حين طويت عدد المجلة الذي ختمت فيه النقاش حول الواقعة . ولقد تساءلت طيلة الاسبوع عن الباعث على عدم الارتياح . ذلك ان اعتراضاتي كما قلت لا يمكن أن تكون وحدها السبب في هذا الفراغ الذي خلفته تلك المناقشة الطويلة والمكثفة . واعتقد اذن ان ليس الخطأ في ما قيل ، بل في ما لم يقل وقد يكون في ما لم تقله انت بعد .

وأود أن أسوق حادثة عرضية من تاريخ الأدب الألماني لعلها تعبر عن بعض ما اهتمته مناقشتكم . ان غوته كما هو معروف قد استبكر اشد الاستبكار ، على الأخص في طور معين من حياته ، ظاهرات معينة في جيل الكتاب الفني . وانت تعرف التعارض الحاد لديه بين « كلاسيكي أي سليم ، ورومانسي أي مريض » ، وعمله الصغير حول « مواهب بالغضب » الخ . . . لقد استقبل كلايست وآخرين كثيرين ببرود ، في حين انه عامل بعكس ذلك من يسمى زخرياس فرنر ، وهو اسم لا يعرفه احد اليوم بحرارة غير اعتيادية وحسه على استنهاض طاقاته . لقد كان فرنر برجوازيًا صغيراً عادياً جداً التقى معه غوته حول مسائل الطريقة . وقد يحدث غالباً أن اناساً عباقرة ذوي مذهب كبير ، لا يستطيعون أن يفكروا الا انطلاقاً من هذا المذهب ، وهم يفهمون الاناس العاديين المتفقيين معهم ، قبل أن يفهموا المختلفين عنهم نوعاً . ان المسألة تدور هنا من جهة حول غوته ومن جهة ثانية حول كلايست ، اي حول جيل معين من الكتاب ، وأي جيل كلايست انتحر عام ١٨١١ ومات ليننس عام ١٧٩٢ مجنوناً ، هولدلين جن عام ١٨٠٤ ومات عام ١٨٤٣ ، وبرغر مات عام ١٧٩٤ مصاباً بمرض عقلي وغونديروده ماتت منتحرة ومن جهة ثانية: غوته بلغ من العمر عتياً ، لقد عمر طويلاً جداً وأتم عمله ، وبالذات

ذلك العمل الذي اثار ويثير اعجاب شعبه ، وهو عمل غير مألوف بالنسبة للشعب ويتعذر تفسيره بسبب عمقه ورحابته وغناه الداخلي وشموله . وهذا العمل يظهر الإنسان في كل امكانياته الانسانية . لقد كان هذا العمل من الناحية الذاتية ثمرة تكيف مجده الشديد مع المجتمع القائم . واعتقد ان التمرد كان سيعرض هذا العمل للخطر . لقد نفر غوته نقوراً كبيراً من كل انواع الانحلال — مثل عدم انسجام جيل الكتاب ، الذي يبدو مرضه لغوته منطقياً . ( انظر غوركي « حول المدلول الاجتماعي للجنون » وانظر الحل الذي قدمه شلر صديق غوته للموت النع . . ) ولقد نيت ان اذكر ان والد غوته اوغست قد توفي عام ١٨٣٠ ولم يسمح لابنه بالالتحاق بمجرب التحور . فقد كان يريد « ان يرى وجوده الارضي يتوعرع ارضياً » . ولعله ينبغي هنا ، بهذا الصدد ايضاً ، الاشارة الى رسالة لمرشح للكهنة ، تجول ايام غوته في سكونيا — فايما ، انتهى فيها الى التاكيد بأنه لم يجد في أية بقعة تكلم الألمانية هذا المقدار من القند والجلل والخرافات ، الأمر الذي يبعث على الدهشة والغرابة حيال هذه البلاد الصغيرة التي يلتقي في عاصمتها اشهر ادمغة الشعب وأكثرها تنوراً . وافالاً أتوقف عند هذه الاشياء لأنقل منها الى مسألة « التراث » بل افعل ذلك لغرض آخر ، سأحدث عنه فيما بعد .

نعد الآن الى كلايست ونده ، زخرياس فرنر . ان الجانب الفني الخاص يتوابع ، حسب رأي غوته ، لدى كلايست وكثيرين غيره الى الوراء ، حين يبدو انه لا يقضي الى تركيب Synthese فعلي . ويتم هذا ، في هذه الحالة ، لصالح رجل اصبح شيئاً على الأقل بفضل الطريقة ، وبوسع المرء طبعاً أن يستشهد بعشرات الأمثلة الأخرى . لكن السؤال الذي سيطرح هنا : ماذا يعني بالضبط هذا الفني الخاص ؟ اني لا أقصد بهذا السؤال ما تعني الموهبة والعبقرية والطبع ، وانما أقصد العملية الفنية الخاصة التي وصفها تولستوي اجمل وصف ، والتي وصفت على الأرجح

من جميع أولئك الذين عاينوها معاينة صادقة . يذكر تولستوي في يومياته ان عملية الخلق هذه تمر بذات الوقت بمرحلتين . في المرحلة الأولى يتمثل الفنان الواقع بصورة لا واعية ومباشرة على ما يبدو ، يتلقاه كشيء جديد تماماً كالو ان ليس في احد قبل ، قدر رأى ذات الشيء بعد . فما وعاه المرء منذ زمن طويل يصبح من جديد خالياً من الوعي . اما في المرحلة الثانية فيتعلق الأمر بادخال الوعي الى هذا الحالى من الوعي .

كل هذه التفصيلات التي تعرفها تتطابق مع شروحك الخاصة . ومن البديهي ان تتطابق معها . غير ان الأقسام الرئيسية في مناقشة الواقعية ، لأنها مناقشة حول الطريقة ، تصح على المرحلة الثانية للخلق الفني قبل كل شيء . وأعني : ماذا يجب ان يحدث في التلقي غير الواعي للواقع ، لينجم عنه اثر فني حقيقي اجتماعي ينبىء عن المستقبل . وهنا يطرح سؤال : هل يجوز ان تتال الطريقة هذا الحد من الاهتمام ، منفصلة عن المرحلة الاولى للعملية الفنية . واضيفت ، كي لا نسيء فهمي ، اني اعلم كما تعلم ان الطريقة هي كذلك شيء فني خاص مثل ذلك السياق الاول . فاذا كان من المهم جداً تخطي المرحلة الاولى لرد الفعل الأولي على الواقع فليس اقل اهمية من ذلك ألا ينسى المرء ان رد الفعل الاولى ذاك هو الشرط المسبق الذي يقتضيه الخلق الفني ، والذي يتعذر بدونه الوصول الى تركيب ، كما يتعذر ذلك بدون طريقة . ولعله قد بدا لك ان كل هذا بدعي جداً الى حد لم ترد فيه ان تشير اليه إشارة خاصة . ولكن للأسف ليس في شيء بدعي . ففي السنوات الخمس الاخيرة كان يجيء الي في الغالب رفاق موهوبون وقليلو الموهبة وعديرو الموهبة ، وهم يمتلكون الطريقة تماماً . انهم خالقو شخصيات لا واصفون ، على الأقل كانوا يعتقدون ذلك . ان ما حطمه « متعلم السحر » يعتبر نشيداً رائعاً بالقياس الى ما صنعه هؤلاء الاصدقاء . انهم لم يتورعوا عن افراغ العالم تماماً من كل سحره .



ان رد الفعل الأولي ذاك ( الذي قال بصدده تولستوي ان الواقع بكامله ينبغي ان يؤثر في الانسان ، بكل نضارة وجدة ولا وعي ، لكي يستطيع الانسان ان يصيغه صياغة اوعى ) قد اختق لديهم تماماً ، او انه لم يكن موجوداً البتة . لقد صوروها عالماً غير معاش وغير قابل بالنسبة للقارىء كذلك للمعايشة . لقد خبروا لحظات رائعة من حياة الطبقة العاملة بل عانوها هم انفسهم فجهدوا لحشرها في حبكة كاذبة . ولم يكونوا في درجة نضجهم هذه قادرين على خلق حبكة اصيلة ، فظنوا بانفسهم انهم قد حلوا ازدواج « الصياغة او الوصف » . كان بينهم أناس موهوبون وكان يلزم فقط ارجاعهم أولاً الى تجربتهم الاساسية . كلما كان المراء اوعى وكان فهمه للترابطات الاجتماعية اوضح كان اصعب عليه عموماً تنفيذ هذا الذي سماه تولستوي « الاحالة مجدداً الى اللاوعي » . اما اذا تسنى له ذلك فستكون النتيجة اخصب وأغنى . ستقول انك بريء فعلاً من سوء الفهم او من الروايات الفاشلة . وانا اذكر هذا ايضاً فقط لأنه كثيراً ما يبعد الآث الى طلب او استدعاء الطريقة ، في حين ان الخطأ يبدأ في نقطة أبكر وأسبق للعملية الفنية .

لنعد الآن مجدداً الى كلايست . لا يمكن طبعاً مقارنة جيله بجيلنا . واذا كان فمة ما يجمعها فقد يكون التوقف عند « المرحلة الاولى » . ان واقع عصره ومجتمعه لم يمارس عليه تأثيراً بطيئاً مديداً بل نوعاً من الصدمة . لكن لماذا لا يتخطى الفنان هذا الانطباع المباشر الاول ، لماذا لا يستطيع ان يتخطاه ويقاسي من ذلك العذاب ، بل لا يريد ان يتخطاه ، ويعد الى تثبيته ؟ قد تكون هناك اسباب عديدة جداً ، اسباب ذاتية ، لكنها رغم ذلك تنجم دوماً بصورة طبيعية عن وضعه الاجتماعي . فاليوم كما في الأمس يرجع قعود الفنان عن التوجه الى الواقع الى اسباب متباينة تماماً : عجز خالص ( مثلاً الانضواء المتبعج تحت نزعة

ما ismus ... ) او ايضاً ، من بين الاسباب الأخرى ، «الخوف من الزل» . ان هذا الخوف يبعد المرء تماماً عن الواقعية . ان الفنان ينسى ان الشجاعة والمسؤولية أمران لا معدى عنها بالنسبة له وبالنسبة لكل انسان فعال . وقبل ان يتحدث المرء عن الطريقة وعن تخطي طابع المباشرة ينبغي عليه أن يتم بالسياق الأول المباشر . وأضيف لكي لا يساء فهمي اني لا أعني هنا طبعاً انه ينبغي التأكيد على « المهبوط من عل » ، على ضرب من الوحي السحري ، بل المهم ان نعرف ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر .

ان تلك المهمة المزدوجة التي وضعتها انت نفسك تصبح اصعب كلما كان طابع المباشرة أقوى ( اذ كلما كان التخطي أعسر كانت الحصية اكبر ) وكلما كان تأثير الواقع على الفنان أعنف وأضخم . ان على المرء إذن أن يعايش أولاً هذا الواقع ، واقع زمن الأزمات والحروب النع وان يجابهه وجهاً لوجه ، ثم ان يصوغه ثانياً . ان فئة فنانين عديدين مزعومين لا يواجهون هذا الواقع عياناً ابداً ، او يفعلون ذلك في الظاهر . ان ازمان الأزمات تتميز في تاريخ الفن منذ القديم بانعطافات قاسية في الأسلوب ، بتجارب ، بأشكال مختلطة طريفة ، وبعد ذلك يتمكن المؤرخ من أن يرى اللوب الذي تم سلوكه . ولا اعني بذلك ان يتحتم وجود اخفاقات واوقات مجدية . غير اني أشك فقط في ان بعض المحاولات كانت مجرد اوقات مجدية . حين انهار العالم القديم ، في تلك القرون التي بدأت فيها ثقافة الغرب المسيحية تنمو ، كان همة محاولات لاتعد ولا تحصى لاستيعاب الواقع وهذا يصح ايضاً على زمن اقرب الينا ، في نهاية القرون الوسطى ، حيث بدأ الفن البرجوازي سيرو : إن المواطن كان يعرض نفسه على لوحة الهيكل ، كمتبرع ومنذر ، وعلى رسوم القبور الخ – واخيراً نشأت أولى لوحات الرجه ( بوردي ) الفردية التامة التكوين . انها محاولات مشكوك في قيمتها ، ومع ذلك فهي التي

مهتد الدرب لرامبراندت . إن هذا الذي جاء ففا بعد كان ، من وجهة نظر الفن اليوناني ومن وجهة نظر فن القرون الوسطى ، بمثابة الخطاط خالص وفي أحسن الحالات فن محال ، تجريبي . إلا انه كان بداية شيء جديد . ستود على ما تقدم بعنوان مقالك الأخير : ان المسألة تدور حول الواقعية دوماً . وبهذا الصدد أود أن اطرح بعض الاسئلة الخالصة : اكتب مرة اخرى بدقة ماذا تفهم تحت كلمة نزعة واقعية . إن هذا الرجاء ليس من نوافل الأمور . ففي مناقشتكم استخدمتم المصطلحات استخداماً مختلفاً جداً وغير دقيق في الغالب . لقد اختلط الأمر ، فهل المقصود واقعية اليوم او الواقعية اطلاقاً أي الاتجاه الى أكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح بلوغه في زمن معين . ان تصورات دينية كثيرة تعتبر بالنسبة لنا فراراً من الواقع ، غير انها في زمانها كانت بدون شك خطوة الى الصدق الواقعي . فاذ ما عمل فنان ما على الدوام ، او مجدداً ، انطلاقاً من احد هذه المواقع التي أصبحت باطلة ، فهل الذنب في النتيجة ذنب الطريقة ام ان الخطأ يكمن في موضع اسبق ، في عملية الخلق ؟ مثل هذه الأخطاء تحصل اليوم بالذات كثيراً ، كما أتينا ذلك من بعض المخطوطات التي تأتينا من ألمانيا . ذلك ان فاشيستي هتلر قد رجعت بنا القهقري ، الى حد ما ، الى الحضارة البربرية ، على نحو أصبحت معه ، على سبيل المقارنة ، مراحل من تاريخ الانسانية متخطاة منذ زمن طويل ، واقعية تماماً مرة أخرى ، في الظاهر ، وبمثلة الحضور مجدداً . اني آمل جداً ان تفهمي . فعلى افتراض ان المرء يستخدم المفاهيم ، كما استخدمت اثناء المناقشة ، ينبم عن ذلك انفة اتجاهها واقعياً واتجاهاً طبعياً الى حتى في الفن الغوطي Gothic . ولا شك في ان عضوراً كلمة لم تعرف النزعة الواقعية . هذا اذا فهمنا مفهوم الواقعية كما استخدم في الغالب لا دوماً اثناء المناقشة . ففي مسيرة الفن القديم التي استمرت مئات السنين ، وخلال مراحلها الاسلوبية المختلفة ، استخدم الفنانون كل الطرق الممكنة . واذ يتم المرء المنحوتات بالصور على المزهرات يعلم كم كانت الامكانيات في العصر القديم

عديدة . لقد كان الفن القديم قبل نصب قناتل رياضي ميرون يختلف بالجواهر جزئياً عما بعده . وكل جيل يحب ، كما تعلم ، نوعاً آخر من الفن القديم . ان الفن القديم لدى غوته وفنكلهان ، يختلف عن مرحلة الفن القديم التي يميل اليها جيلي في الغالب اختلافاً كبيراً ، يشبه اختلافها عن الفن الغوطي او اختلاف الفن الرومانسي عن الفن الغوطي . وفي قلب كل مرحلة تجهد بضعة طرائق في سبيل ايجاد الحل ( من الجيد ايضاً ان تكتب عن العلاقة بين الطريقة والاسلوب ) . ورغم اني الآن ألمح تليحاً وأكتب عبارتي على عجل وبدون دقة حادة فأنت تفهم اتجاه استلتي ، واين توجد نفرة كما اعتقد ، في المناقشة حول النزعة الواقعية . لحظة ايضاً تجلي خصوصيتها بوضوح شديد في الفن التشكيلي كذلك . فانا نفسي لم اعتبر فنانين عديدين ابداً واقعيين — وقد يكون هذا قد حصل مع آخرين كثيرين — حتى اتيت لي بنفسى امكانية التعرف على وجودهم الاجتماعي عن كتب . ان الرمم الايطالي قد رزق في المانيا خلفاً مبهجاً مثالياً . لكن في ايطاليا فقط يستطيع المرء أن يدرك أن هؤلاء الرسامين الايطاليين كانوا واقعيين في الواقع ، ولم يكونوا مثاليين البتة . هكذا كانت ألوان بلدهم وشمولية حياتهم . أو بالعكس ، فقد مارس كريكو بعض التأثير على رسامين معاصرين . وفي الصنف الماضي ، حيث قدمت لأول مرة في حياتي الى اسبانيا ، اتضح لي الى أي حد كان واقعياً هذا الرسام الذي مارس على الكثيرين تأثيراً ليس واقعياً فقط . لم تكن ألوانه رؤى بل ألوان بلده . ونسبه كانت تتوافق مع نسب الناس حوله . وكل ما فعله هو انه تجرأ على رؤية كل ذلك . والى هذا ايضاً ترجع ظاهرة ان هناك في الغالب رسامين يطولون في شباههم كتوريين خياليين الخ .. ولكن عندما يعاود المرء النظر اليهم ثانية بعد سنين ، يبدوون فبة معتدلين وديعين وأكثر واقعية بما كانوا في الماضي . في المعرض الآلمي للفن الفرنسي — في معرض باريس العالمي — لم يكن انطباعي الذاتي وحدي ان الانطباعيين الفرنسيين الكبار قد تحولوا في

زمن قصير الى كلاسيكين نقلوا واقع زمانهم ومجتمعهم الفرنسي بدقة تامة الى كل الأزمات وكل المجتمعات ، كما كان مبراندت وتيزيان بالنسبة لزمانها ومجتمعها . ان وصف عناصر عرضية ظاهراً يبدو في مابعد كعمل على اخراج النموذجي ، كملامح جوهرية في وجه الطبقة . الا ان المتأمل قد تعود على رؤية الجوهري في الوجه في شيء آخر . ذلك ان الانسان اليوم يشبه غالباً جداً الواقع بالنسخة ، بدلاً من ان يقوم بالعكس ، « شروق الشمس كافي لوحة » وجهه كأنه من وجوه مبراندت .

لقد اقررت بوجود استثناء في مسألة لافتة - تركيب - نكتة . ودوروس يقر بوجود استثناء آخر : لدى مارك . ( يؤكد في تحديد السمات على عنصر الحكاية الاسطورية في الافراس الزرقاء . أليست الحكاية الاسطورية شيئاً مناقضاً للنكتة ؟ ) . انك تتساءل في البداية عما اذا كان ثمة على الاطلاق تعييري اصلي واحد . أود اذن على العكس أن اسأل عما اذا كان ثمة أثر فني فعلي لا يتضمن عنصراً واقعياً ، اعني ميلا الى وعي الواقع . وهنا يتولد خطر كبير . ليس في هذه الرسالة ولا في المحادثة بينك وبينني ، بل بالنسبة للفنان وللجانب الفني الخاص . ان الفنان العظيم فعلاً يستطيع وحده ان يعي قطعة جديدة من الواقع وعياً تاماً . اما الآخرون فيرون هذه القطعة فقط ولا يتسنى لهم تماماً ، او لا يتسنى لهم الا بعد صعوبات كثيرة ، ان يعوا هذه القطعة . بل حتى العملاق لا يتسنى له دائماً ، في أي وقت وفي أي مجتمع ، ان يحوز هذا الوعي للواقع . ان مبراندت قد أمسى بعد « بقطة الليل » موضع استهزاء منمر . وكل التركيبات الجديدة Synthesen ، سواء لدى الفنان الفرد او لدى جيل كامل من الفنانين ، قد سبقها اجزاء صور عن الواقع الجديد ، تجارب الخ .. وحتى الفنان الواقعي يقطع الى حد ما « مراحل التجريدية » ، ويجب ان يمر بها .

إن كل اللحظات الهامة التي برزت لدى نقد الطريقة يجب ان تثبت جدواها ، حين تكون صحيحة ، ايضاً في طريقة النقد وطريقة تعليم الكتاب المعادين للفاشية . فكل هذه اللحظات ، مثل الشمولية ، تخطي المباشرة ، معرفة عميقة بالترابطات الاجتماعية ، تحتفظ بصلاحياتها . ان موضوع الناقد او المعلم هو الفنان وعمله الفني ، والصلة الاجتماعية الخاصة والفريدة بين العامل الذاتي والموضوعي ، ونقطة التحول من الموضوع الى الذات والعودة الى الموضوع . فاذا ما طبق المرء كل تلك اللحظات على طريقة النقد فتم عليه ان يطلب . نفوذ طريقة النقد الى شمولية العملية الفنية ، على نحو يختلف عما جرى حتى الآن ، وترتيبها للاعمال الجزئية في عمل الفنان الكلي ، وامتلاكها للقدرة على الاستجابة مباشرة للفن ، لكن السمو ايضاً على الحكم العفوي ، وذلك كي يستطيع تقديم عمل فني لاصق لافئات ، كي لا يضع تركيباً مصطنعاً للتقديرات . وهكذا فقط نستطيع ان نتجنب في تقديراتنا الاحكام الخاطئة التي ترجع ، من جهة ، الى الحق التام لكل احساس فني مباشر ، ومن جهة ثانية ، الى العجز عن التحرر من الانطباع المباشر . عندما يكف المرء على سبيل المثال عن التنازع على رواية مثل رواية غليزر ، كقدوة في الفن الملحمي للعبية الشعبية ، وعن الزعم ان يرتانوف متأثر بغليزر ، ويعمد الى فحص كتابه الجدي « شندل » فصلاً اكثر جدية - عندها يرى المرء ان مارشيفيترا قد حاول في « كوميكس » محاولة جديدة تماماً ، فيقدم له يد المساعدة . ان فيكي باوم قد كتبت حتى قبل فاشيستي هتلر أشياء منسقة . وثمة اشياء جيدة واقعية تنطوي عليها روايتها عن هولود قبل عشر سنوات . وينبغي علي أن أقول هذا ، كقائمة قديمة وأمانة للبعثات البولندية المصورة . لكن حين يخصّص لهولدين عمود أو عمودان لاحتويان إلا على النزر القليل ولباوم أعمدة كثيرة جداً تتضمن معالجة عميقة ، آنذاك تبدولي النسبة مختلة ، تلك النسبة التي تعتبر احدى أهم اللحظات في النزعة الواقعية .

والآن اجمع لي يا لوكاتش أن أتوجه اليك مباشرة . لقد تعلمت منك في السنوات الأخيرة أشياء كثيرة . لكنك لا تكتب لي ولأصدقائنا الجمين فحسب ، ولا تكتب كمؤرخ أدب فحسب ، بل تكتب أخيراً كعالم ، وتتوجه الى كل الكتاب المعادين للفاشية . فعندما تعطي حكماً على زمر معينة من الكتاب فليكن حكمك ذاته مباشراً ، اذا كنت لا تقرم الا على التجارب المثيرة ، وتتهمهم بأنهم قد جعلوا الأدب الألماني مسرحاً لألعاب شكلية . وحتى اذا قبل المرء بأن حكمك صحيح يتوجب عليه أن يتساءل عما اذا كان الحكم، بهذا الشكل بالذات وفي سياق التعليل والمساعدة ، صحيحاً .

فاذا كان على دوس باسوس البأس ان يتحمل جريرة الآخرين فعلى المرء أن يعترف بأنه قد أغنى أدبنا بمواد ضخمة . أغناها بتنق مواد ؟ حسناً ، ولكنها تنف مثل قصة الحبيبين العاطلين عن العمل ، الذين طردوا من ورشة البناء وأُندنتها صاحبة البيت ولم يجدوا في نيويورك مكاناً يأويان اليه ، او مثل مقبرة الجندي المجهول التي هي مجد ذاتها قصيدة حقاً .

ان رومان رولان وتوماس مان الذين تضعها ازاء دوس باسوس هما كاتبان كبيران بلاشك ، انها طليعة حقاً . لكن بصرف النظر عن انها قد نضجا في زمن غير من اغلب الكتاب الذين تتوجه اليهم ، بل حتى ولو بعث شكسبير وهو ميروس وصرفنتس ، فكل هؤلاء لا يستطيعون أن يعدوا الكتاب الجدد مباشرة معايشاتهم الأساسية . وكل ما في وسعهم هو أن يبينوا لهم بأية طريقة تحولت معايشتهم الأساسية الى أعمال فنية خالدة . متجيني : طبعاً بطريقة النزعة الواقعية ، طبعاً بمثل تلك المهمة المزدوجة . لكنك لا تطلب من الكتاب المعادين للفاشية المهمة المزدوجة التي عرضتها انت فحسب ، بل مهمة مثلثة : البذل الكامل الجسدي والذهني . ويكاد المرء يقول إعادة نقل العمل الفني الى الواقع . وحين يتسنى لأحد الكتاب بل للكتاب المعادين للفاشية تحقيق هذا التركيب الجبار فقد تسنى لهم كل شيء .

والكتاب الذين يمسكون بهذا المفتاح يحتاجون الى اشد أنواع التعليم حرارة وعمقا،  
ويحتاجون لأشد أنواع النقد عناية ودقة وتميزاً . وإلى ذلك فان الكتاب أناس  
حساسون سريعو التأثر . وعلى هذه الحساسية وسرعة التأثر يركز جانب هام  
من مهنتهم .

ان العنصر الحامض في خلق اثر فني ، كما في أي عمل انساني ، هو الاتجاه الى  
الواقع . وهنا كما تقول ليس فئة ركود . الا أن ما تعتبره انحطاطاً يبدو لي كجزء  
من صورة ، وما تراه تجربة شكل يبدو لي كمحاولة عنيفة لخلق محتوى جديد، وهي  
محاولة لا يمكن تجنبها .

عزيزي لو كاتش . هذه رسالة ليس الا ، تحتوي على عدة انطباعات خالصة  
خطرت لي اثناء القراءة فهي اذن انطباعات عفوية لم تمسها يد الصنعة . فبعضها قد  
يكون خاطئاً وبعضها غير هام . لكنني اعتقد انه يسرك ان اكتب لك . فاذا  
ما رغبت في الاجابة فلا تس انكم تتناقشون وتتبادلون الرأي اما أنا هنا فلا املك  
سوى النتيجة المكتوبة لهذا النقاش .

تحية

آنا سيغرز



عزيزتي آنا سيغرز

٢٨ تموز ١٩٣٨

وانا أيضاً أفكر اذ أجيب على اعتراضاتك واسئلتك بمناقشتنا القديمة البرلينية التي لم نعد نستطيع مع الأسف ان نستمر فيها بصفة مباشرة شخصية .  
انك تفهمين بل حتماً لا تتوقعين مني غير ان أغض الطرف الآن ، كما حدث في ذلك الوقت في برلين ، عن كل ما لا يمت بصلة الى موضوع مناقشتنا الخاص والضيق .  
قبل كل شيء لا يجوز ان تنسني ان مقالي كانت رداً في مناقشة معينة ( وأقول على الهامش ان المناقشة لم تكن تدور حول الواقعية . وانا اول من حاول لفت الانتباه الى الواقعية ) وقد تحم علي بالتالي في ايراد الجميع والأمثلة الخ أن أتقيد بمقال المناقشة السابق . فمثلاً لم أسق جويس او دوس باسوس الا لأنها قد ظهرا لدى بلوخ كقمة للأدب الطليعي المعاصر .

ثم سأجنب هنا كل ما قلته بصورة عامة عن النقد وأقوم بالدفاع عن موقعي الخاص - ليس لي أي تأثير على نسبة الحكم على كل كاتب منفرد في مجلاتنا - كما اني سأضع جانباً ما يقوله النقاد الآخرون الذين قد يستشهدون بي ، ليس الأدب وحده يمر في مرحلة انتقال صعبة بل النقد أيضاً . وليس مهمة أية امكانية اخرى سوى ان نسير منفصلين وان نضرب سوية . هذا يعني ان ما يصنعه كل واحد منا صنعاً صحيحاً يلتفت به الجميع ، أما الخطأ فيتحمله فاعله وحده وأنا أريد ان اتحمل وحدي ما قلته شخصياً .

واخيراً سؤال اولي صغير . انك تتكلمين عن رفاق كانوا يمتلكون امتلاكاً تاماً طريقة الواقعية وهم خالفوا شخصيات وليسوا وصافين . ولكنهم في معظم الحالات كما ،

رأيت بالتأكيد ، قد انتجوا اشياء مرعبة فنياً . صدقني ، يا عزيزي أنا سيغرز ،  
 بأني لم أسلم هؤلاء المبتدئين ولا مرة مكنسة مسحورة . هل تذكرين شتاء عام  
 ١٩٣١/١٩٣٢ في برلين ، لقد كنت حسب علمي الناقد الأول في أدبنا الذي كشف  
 عن هذا النوع من الأخطاء في الصيغة . وتذكرين انه قد وجهت لي اتهامات مريرة  
 جداً . وقد قيل اني ارفع من شأن الأدب البرجوازي على حساب الأدب البروليتاري .  
 وتذكرين ايضاً اني قد ألحمت آنذاك على ان هؤلاء الكتاب قد احووا التمرير على  
 الصياغة . كل انسان يستطيع أن يستشهد شفويًا وكتابيًا بما يروق له . غير أن هذه  
 ترابطات موضوعية تتيح لي أن أقول ، ان كل استشهاده من هذا القبيل يغالائي  
 لا يستند ابداً الى اساس واقعي . وانتك لعلّي حق تماماً حين نشدين بهذا العنف على  
 مرحلتي او لحظتي عملية الخلق . فانا ايضاً اوافق الى حد بعيد على شروطك . الا  
 انك في مسألة واحدة هامة فعلاً قد اسأت فهمي . وأود ان احدد هذه المسألة بدقة  
 وعلى نحو خال من دوح الجدل تماماً . لقد تكلمت في مقالي غالباً عن توقف الكتاب  
 عند مستوى المباشرة . ويبدو هذا المفهوم لأول وهلة متطابقاً مع مفهوم تلك  
 المباشرة التي تكلمت عنها حين تكلمت عن المرحلة الأولى لعملية الخلق . ولكن  
 هذا غير صحيح . ان المباشرة لاتعني في مقالي نوعاً بيكولوجياً من السلوك يجد  
 نقيضه او بالأحرى استمراره في احتياز الوعي . ان المباشرة تعني هناك  
 مستوى معيناً من تمثل مضمون العالم الخارجي ، سواء أتم هذا التمثل او التلقي  
 بقليل او بكثير من الوعي . انني اذكرك بالأمثلة الاقتصادية التي اوردتها : وانني  
 سأتوقف عندها لأنها اوضح وأدق من تلك التي يستعملها المرء من الأدب . حين  
 يرى احدهم ماهية الرأسمالية في تداول النقد فمستوى اسلوبه في الادراك مباشر ،  
 حتى ولو كتب بعد تفكير مجهد استمر عشر سنوات ألفي صفحة حول هذا  
 الادراك . وبالعكس حين يستوعب عامل مسألة فضل القيمة غريزياً فهو يتخطى  
 هذه المباشرة الاقتصادية حتى ولو كانت كل الكلمات التي يستوضح بها معرفة هذه

ويوضحها للآخرين عذرية عاطفية « مباشرة » . ان بما طلبته من الكتاب عجز تجاوز هذه المباشرة .

ان هذه المباشرة هي ، اذا ما نظر اليها مجردة ، منفصلة عن تلك التي تحدث عنها . واني اتفق معك حين تقولين بصدد القدوات الكتابية « انهم لا يستطيعون ان يهدوا الكتاب الجلد مباشرة ، معاشاتهم الأساسية » . هذا صحيح تماماً . فبدون مباشرة في هذه المعاشات الأساسية لا توجد جملة كتابية ولا أثر يستحق ان نضيع فيه كلمة واحدة . واذا قال لك احد الرفاق او الزملاء اني اقف ضد تلك المباشرة التي تحدثت عنها فقولي له انه شديد الغباء وان عليه أولاً ان يتعلم قراءة ما يكتب قبل ان يبدي رأيه بالقضايا النظرية . ان هذه المباشرة في المعاشة الأساسية التي حددتها تحديداً صحيحاً هي اذن قاعدتنا المشتركة التي منها سنحاول الآن ان نلقي ضوءاً على بعض المسائل من مسافة أقرب مما كان ممكناً في مقالي .

ستكونين يقيناً متفقة معي حين أقر بضرورة المباشرة التي شددت عليها . ولكنني اقول انها ليست شيئاً في ذاته منعزلاً ولا هي شيء موجود في انقطاع صوفي عن عملية حياة الكاتب . وانت ايضاً قد دافعت بأسلوب مشروع جداً عن نفسك ضد مثل هذا التفسير . اما ازا في فلم يكن هذا الدفاع ضرورياً اذ لم يخطر لي ببال ان اظن بك هذه الصنية الصوفية المنحلة .

ان مباشرة المعاشة الأساسية هي اذن لحظة في سياق حياة الكاتب وهي ترتبط كل لحظة بكل ماضيه ، بل انها موجز هذا الماضي ، وتعبير انفعالي عنه ، ومن جهة ثانية تشير كما قلت بحق الى عملية الخلق اللاحقة ، وليس الى عملية الخلق فحسب بل الى كل حياة الكاتب المطردة .

لنتنظر عن كتب الى هذه العلاقة باضي الكاتب . فمن الجلي انها لاتتألف

أبداً من لحظات المباشرة هذه فقط . ان كل حياة الكاتب الواعية وغير الواعية وجهه الفكري والاخلاقي في ذاته نفسها ، عمله لتطوير ذاته ، يقرر ماذا سيكون عليه محتوى هذه المعاشية . فاذا كان الكاتب حقيقياً فلن يلتصق بالعمل السابق الفكري والاخلاقي في ذاته ، جهده الذاتي ، وان كان على اعنف وأوعى ما يكون ، أبداً من العفوية والمعاينة الاصلية ، بل لنا بالعكس نلاحظ من خلال سيرة حياة اكبر الكتاب والفنانين بالذات ، ان هذا العمل المكثف قد عمق عفوية معاشاتهم الاساسية واغناها . ومن جهة ثانية نرى أن كل معرفة غير متمثلة ، نصف مهضومة ( حتى وان كان محتوى هذه المعرفة ماركسية مزعومة ) وكل ازدواجية في العمل الاخلاقي الذاتي ( خداع النفس الخ ) يمارس تأثيراً مؤذياً على رحابة هذه المعاناة وعمقها واستمرارها وخصوصيتها وعفويتها الفعلية .

وحين نعتبر التلقي الخلاق للعالم جزءاً من كل عملية الحياة ، وحين نرى ان عمل الكاتب الواعي في ذاته ذات تأثيرات عميقة جداً — وغالباً ما تكون معقدة جداً وبعيدة التوسطات — على هذه المعاناة ، حينئذ نستطيع دون ان نكون عرضة لإساءة الفهم ان نتناول علاقة هذه المباشرة بتلك المباشرة التي تكلمت عنها في مقالي .

إن هاتين المباشرتين يجد ذاتهما مستقلة الواحدة عن الأخرى . وهذا يعني انه من الممكن ان يعايش المرء ترابطات العالم الجوهرية وبالتالي غير المباشرة موضوعياً معاشية مباشرة بالمعنى الفني للكلمة . ( تلك هي حال معاشات كل الكتاب الكبار فعلاً ) لكن من الممكن أيضاً أن يصل المرء الى ذلك بعمل دؤوب واع في مباشرة السطح الرأسمالي . تذكري مثلي السابق عن النقد .

لكن هذا الاستقلال لا يوجد في هذه التقاوة الا في التجريد ، أما في الواقع فتقوم أشد الافعال المتبادلة تعقداً . وانت لن تخاري ، بل انك تستطيعين بالتأكيد ،

من تجربتك إن تدعي القول التالي بما لا يحصى من الامثلة: المهتمين المباشرة الموضوعية المضمونة لسطح وضع اجتماعي وبين عبادة المباشرة المنعزلة الصوفية في عملية الخلق الفني قرابة معينة وأحياناً قوية جداً وفعالة . وهذا يعني ان الفنانين الذين لا يعملون بعنف على تطوير انفسهم فكرياً و اخلاقياً يكونون غالباً في معاشاتهم حيسين لهذه المباشرة الموضوعية لسطح الاجتماعي .

وأريد ان اشير هنا مرة اخرى الى التعقيد الكبير والتوسط في هذه الافعال المتبادلة . لا يعني بعمل الكاتب الفكري في ذاته ، بالدجة الاولى ، ما حصله خلال هذا العمل من نتائج فكرية قابلة للصياغة العلمية ، بل المدى الذي بلغه هذا العمل في السمو على المباشرة الموضوعية لسطح ، وبالذات في عفوية المعاشية الاساسية . لقد اشرت عن عمد في مقالتي المخصصة للنقاش الى توماس مان ، لأن هذه الحصة الكتابية للعمل الفكري والأخلاقي في ذاته واضحة لديه للعيان . ان ما يصوغه فنياً اعمق واقرب للحقيقة الموضوعية بما يقوله نظرياً كنتيجة فكرية لأبحاثه ، الى حد لاتصح فيه المقارنة بينها .

لذن أنا متفق معك تماماً حين تكتبين « ان المهم معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر » . والمطلوب هو فقط ان نعين تعييناً ملموساً كيف نفهم « ماذا » و « على من » . وما ان نمتنع عن عزل عفوية المعاشية الأساسية الفنية بصورة مصطنعة وبالتالي عن اضاء مسحة الصوفية عليها ، او ننظر اليها في ترابط مع كامل عملية الحياة ، حتى تصبح المسألة واضحة من ذاتها .

فلو انك قرأت كتاباتي في السنوات الأخيرة لما اتهمتي بأني اجنح بشكل من الاشكال الى التقليل من شأن نقاوة و عفوية استقبال العالم من قبل الفنان . بل بالعكس ، واني اذكرك بالمقطع الثالث من مقالتي حول مكسيم غوركي ( « الادب العالمي ، الصحائف الالمانية » ١٩٣٧ عدد ٦ ) وارجو ان تقرئي الآن

مرة ثانية هذا المقطع بتمحض ، كيا تبيني على نحو اوضح بما استطيع التعبير عنه في رسالة ، كيف افكر بصدد هذه القضية . لقد اوردت هناك عبادة لغوري : « لم يعد الكاتب مرآة العالم بل قطعة صغيرة من حطامها ، أما عجيبة الطلاء المبدئي الاجتماعي فقد زالت عنها . وبما انها متناثرة في غبار شوارع المدن فهي لانستطيع أن تعكس باجزائها المقتة حياة العالم الكبيرة . انها تعكس أجزاء مقتتة لحياة الشارع ، تعكس قطعاً صغيرة من النفوس المحطمة » أرايت ! هذا مايفكر به كاتب كبير ، واقعي كبير حول مسألة : ان المهم معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر .

لكن لايجوز أن يعزل المرء بصورة مصطنعة المرحلة الثانية لعملية الخلق التي نوهت بها عن المرحلة الأولى . ان التلقي الفني للعالم ينطوي ، فيما ينطوي ، على معظم مسائل الشكل في الصياغة الواعية ( على الأقل من ناحية الميل ) . تكلمت في رسالتك عن عجز بعض الكتاب عن خلق حبكة حقيقية . وقد يعتقد المرء أن الأمر هنا يتعلق بالذات بمسألة فنية عريقة نقية صميمة . والواقع هو العكس . فان يستطيع كائن ما أن ينسج حبكة من تلقية للعالم ، وان تقوى شخصياته على الثول ، في مختلف مراحل هذه الحبكة ، بجوية متنامية وقوة إجماع ، فهذا امر يتعلق بما اذا كانت نفس الفنان قد تحولت فعلاً الى مرآة للعالم او الى قطعة صغيرة تعكس عكساً مشوهاً أسلأه مزقة من الواقع . ذلك ان حبكة حقيقية تضع في وضع النهار ، ما هو جوهرى ، والترابطات الجوهرية والمعقدة جداً لأحد الناس مع عالمه . ان الملاحظة المجردة لإنسان ما ، مهما كانت بارعة فنياً ودقيقة ، لاتكفي لذلك . فكل حبكة ترغم الكاتب على وضع شخصياته في حالات يستحيل عليه فيها ان يراقبها بنفسه . واذ يخلق الكاتب هذه الحالات يتحتم عليه أن يستمر في خلق شخصياته وأن يدفعها الى ابعاد بما كانت عليه في ملاحظاته المباشرة . ومقدرته على انجاز

هذا الأمر تتعلق برحابة ومدى وعمق ما كانت عليه معايشته الفنية الاساسية. وآمل أن نكون قد اتفقنا على ان هذه المعايشة الاساسية تتعلق هي ذاتها تعلقاً شديداً . بطاقة. وعمق عمل الفنان الفكري والاخلاقي في التطوير ذاته . فمة اذن بين المرحلة الاولى والمرحلة الثانية لعملية الخلق فعل متبادل دياكتيكي شديد التعقيد . ويمكن ان يكون لهذه المرحلة الثانية اتجاهات مختلفة جداً . وبقصد التبييض سأحدث هنا فقط عن الكتاب الحقيقيين والشرفاء . ولكن حتى لدى هؤلاء يدور الأمر حول ما اذا كان الكاتب يستمد الجوهرى موضوعياً من مادة المعايشة ، وحول ما اذا كان يعزز دوره وصفته كمرآة للعالم في عملية الخلق الواقعية وبتممها ، او اذا كان يلجأ الى وسائل المهارة الفنية التي يستطيع بها أن يجمع الأجزاء غير المترابطة في وحدة فنية في الظاهر . وقد يحدث هذا الأمر الأخير من الناحية الذاتية مع توفر الموهبة الكبيرة والاخلاص العظيم المتفاني . أما من الناحية الموضوعية فلن ينشأ عن ذلك سوى ركام من الحالات الجزئية المثيرة .

وهكذا وصلنا الى مسألتي المركزية ، قضية الانحطاط . أسمح لي الآن أن أقوم بجولة تاريخية - ادبية صغيرة ، تكون بمثابة جواب على عرضك للعلاقة بين غوته والجيل الناضج الذي أعقبه . لا تضيق بي ذرعاً بإعزيتي آفا ! أنت هنا تكرر بن اساطير الأدباء الرومانسية التي لم يحجر امتعانها عن كتب . فعين نظرك ، الى كل الاحكام التي اطلقها غوته في المرحلة الأخيرة من عمره ، نظرة مبقة نجد انه كان يتم اهتماماً حماسياً ببيرون ولتر سكوت وكارليل الشاب وماتزوني وفيكتور هوغو وميريه النخ ... بل لا يستطيع المرء ان يفكر ، دون ان يتملكه الانفعال والاعجاب بنضارة وطلاقة غوته الهرم ، بأنه ، وهو الشيخ الذي بلغ من العمر ثمانين عاماً والمتهمك بأتمام « فاوست » ، قد قرأ اولى الروايات

الكبرى لبزاك « جلد الأحزان » ، والأحمر والأسود » لساتندال باهتمام كبير وتقمير بل حتى بحماسة . لني أسالك اذن : اذا كان غوته عام ١٨٣٠ غير هرم ولا كلاسيكي النزعة الى حد يعيقه عن قراءة لبزاك وستاندال قراءة صحيحة ، فلماذا يجب علينا ان نستبعد « بالعمر » والنزعة الكلاسيكية ، لنوضح الاحكام السلية حول كلايست التي كان مضى عليها عشرون عاماً ؟

انت تعرفين رأيي بكلايست من خلال مقالي في مجلة « الأدب العالمي » . لا يمكن طبعاً حتى في هذه الرسالة الطويلة ان استعرض التضاد بين غوته وكلايست . لكنني أود ان أوجه انتباهك الى علاقة الاثنين بفرنسا وناپليون . أياً كان نابليون فهو محطم الاقطاعية بالنسبة لأقسام من المانيا ، ولذا لقي توقيير اعظم المانيين في ذلك الزمان ، غوته وهيجل . ولقد كتب هاينه فيابعدبحق ان كل الأدب والفلسفة الكلاسيكيين الالمانيين كانوا ، لولا الثورة الفرنسية وناپليون ، قد سحقوا من قبل دويلات الحكم المطلق في المانيا ذلك الزمان . ولقد مثل كلايست في ذلك الزمان مزيجاً من الرجعية والانحطاط . ولهذا رفضه غوته ( اما عن القامة الفنية لكلايست فقد تكلمت بالتفصيل في مقالي ) .

طبعاً كان التطور الألماني في ذلك الوقت شديد التناقض . فحرروب التحرر ضد نابليون قد احتوت على عناصر رجعية وعناصر ديمقراطية . ولا يجوز أن ننسى ان كلايست بالذات كان مرتبطاً بالجناس الرجعي بكل معنى الكلمة في مقاومة نابليون ، فاذا كان غوته اذن قد وقف من كلايست موقفاً ظالماً من بعض النواحي — وهذا مالا اشك فيه — فقد كان لهذا الظلم اذا نظر اليه من جهة التاريخ العالمي اسباب مبررة تماماً .

عزيزتي أنا لم يكن تطرقي الى هذه المسألة بتفصيل اكثر راجعاً الى اني أريد تصحيح خطأ تاريخي ادبي ، بل ان الأمر يتعلق بالأحرى بأننا عايشنا



ونعائش بعض الأشياء الماثلة. وانه لأمر هام وراهن ان نتناول المسألة الأساسية، اساليب السلوك الاساسية في هذه الاشياء ، وان نعارض غوته الحقيقي بكلابست الحقيقي ، فتعلم من هذا التعارض شيئاً راهناً .

منذ ان انقطعنا عن رؤية بعضنا بعضاً ابتلينا بجنة الفاشستية . ولا اريد ان أكرر شيئاً بما هو معروف لديك، كما هو معروف لدي ، بل اضع كل ما هو سياسي كشرط قائم مفروغ منه بيننا ، واقتصر في الكلام على مسائل النظرة الى "العالم المرتبطة بالحقى الفنى ارتباطاً صميمياً . فاذا اردنا على ضوء هذه الناحية ان نجمع تجارب السنوات الأخيرة نستطيع ان نبرز وجهتي نظر هامتين :

اولاً : لقد اصبح واضحاً ان تأثير الانحطاط والايديولوجيات الرجعية المختلفة والمزاعم الرجعية ابعد وأعمق بكثير مما اعتقدنا في اعتدادنا السابق المغتر ، ليس التأثير على ما يسمى بالجمهير البرجوازية الصغيرة فحسب ، بل علينا انفسنا ، في الطليعة الحقيقية للكفاح المعادي للفاشستية . وقد ضمننت مقالتي ، انطلاقة من هذا الشعور ، نقداً ذاتياً قاسياً للطابع الرجعي موضوعياً في كتاباتي السابقة، وقد وضعت كتاباتي على بساط البحث ليكون لدينا مثال لا يعترض عليه احد من الحالفين . ولكن هل تعتقدن فعلاً يا عزيزتي أنا اني انا الكاتب الوحيد المعادي للفاشستية الذي نجد في ماضيه آثاراً رجعية موضوعياً ؟ اني اعتقد ، دون ان بأخذني أي استعلاء ذاتي ، بأنني لم اكن الوحيد في هذا الصدد . الفرق الوحيد هو اني اعترف بذلك واصرح به على رؤوس الاشهاد ، في حين ان كثيرين جداً يكونون في صدورهم حتى اليوم عاطفة الاجلال المليئة بالعنوية لمزاعمهم الرجعية التي لا تزال حية ، ويطلقون عليها احياناً اسم الماركسية .

ثانياً : لقد عرفنا ان حولنا قوى معادية للفاشستية اكبر وأقوى وأكثر عافية بما اعتقدنا في اغترارنا الذاتي السابق . ولهذا يجب علينا ان نخضع احكامنا

حول تقديمية كتاب عديدين وطابعهم الشعبي وتزعهم الانسانية الواقعية لمراجعة جندية ، والا نفل واقفين عند التخطيطية الضيقة لتلك « النزعة الطليعية » المنطوية في اسرار حرفتها ، والتي كانت الطبايق المتم للماركسية المزيفة الانعزالية الضيقة التي تحقر كل ما هو فني ولا ترى شيئاً ذا شأن الا في العنصر التحريضي مباشرة .

ان هذه الدروس ترتبط بالنسبة للوقت الحاضر ارتباطاً شاملياً بلزوم التحلي عن وجهة نظرنا الضيقة حول الماضي . وهنا ايضاً تكمل الأضداد القطبية في الظاهر بعضها بعضاً : ان الضيق الماركسي المزيف الذي شطب على كل ما هو غير بيروليتاري ، يودي مباشرة في التاريخ الالماي يقف على نفس المستوى مع ضيق « النزعة الطليعية » ذي الذوق الطريف المبعين الذي يضع البلاستيك الزنجبي وفيدياس والرسوم البلهاء ورمبواندت على نفس المستوى ، بل يؤثر تلك على هذه حين يمكنه ذلك .

لا استطيع هنا ان اسهب في شرح فكري حول الانحطاط . وانت تعرفين بعض الأشياء من مقالاتي ولا سيما مقالي الاخير في المناقشة : وستشر في العدد السابع لمجلة « الأدب العالمي » دراسة كبيرة لي حول هذا الموضوع (١) وحين تظهر هذه الدراسة نستطيع ان نتبادل الحديث بتفصيل اكبر حول الموضوع . والآن أود ، مادامت رسالتي على كل حال قد اصبحت طويلة جداً ، ان انطرق الى مسألة . لقد قلت عن المناقشة « اختلط الامر ، فهل المقصود واقعية اليوم او الواقعية اطلاقاً أي الاتجاه الى اكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح

---

(١) المقصود هنا مقال جورج لوكاش « ماركس ومسألة الانحطاط الايديولوجي » الذي ظهر في العدد السابع ١٩٣٨ من مجلة « الادب العالمي » ، صحائف المانية .

بلوغه في زمن معين ، . وأعتقد انه لا يمكن فصل المسألتين احدهما عن الأخرى .  
 فإذا لم ينصرف المرء ، كبقا ، الى بحث شروط وقوانين الواقعية اطلاقاً فلن  
 يستطيع ان يتخذ ازاء الواقعية اليوم سوى موقف انتقالي ، وبالتالي لن يستطيع  
 ان يتطلع الى ما ابرزته بحثي ، واعني : اعلى صدق واقعي يمكن اليوم . ان على  
 النقد الصحيح ان يبين مجدداً دوماً ، من خلال التحليل الفني والتاريخي والاجتماعي ،  
 ما هو الممكن اليوم موضوعياً في الواقعية . ولا تستطيع ان تفعل هذا الا اذا  
 كان لديك مقياس ( الواقعية اطلاقاً ) . والا فيسكتفي المرء بما يعتبر اليوم بصورة  
 عامة واقعية ( حتى وان كان الميل الاساسي معادياً للواقعية ) وسيعمد الى قوينة  
 اخطاء واضاليل وتشوهات زماننا ، والميول الانحطاطية التي لا تزال حية فيه ،  
 وتكرسها « كواقعية اليوم » . طبعاً في كل مكان عناصر واقعية ( تفاصيل  
 واقعية الخ . ) حتى في الأعمال المعادية للواقعية . ان نزعة معادية للواقعية متماسكة تماماً  
 تكاد تكون فنياً غير ممكنة ، كما هي غير ممكنة فلسفياً النزعة الفردانية المطلقة  
 المتماسكة تماماً التي تكلمت عنها في مناقشتنا . ولكن هذا لا يغير شيئاً ابداً من  
 القضية الأساسية ( لا هنا ولا هناك ) . ان هذا النقد هو حسب رأيي - بصرف  
 النظر تماماً عما يفكر به النقاد حول أنفسهم - رجعي موضوعياً .

لقد اوردت في رسالتك أمثلة كثيرة ، من شأنها ان تبين لي ، كم من السهل  
 ان يخطئ الناقد في تقييم ظواهر فنية جديدة . لا اريد ان أجادل في ان بعض  
 أمثلتك هي موضع مناقشة . اجل واستطيع أن ازيد ايضاً من عدد هذه الامكانيات  
 في الخطأ والاختفاء الفعلية . لكن الامر لا يدور حول هذه النقطة ، بل حول  
 مسألة ما اذا كان الناقد اليوم في الكفاح الضروري ضرورة مطلقة ضد الانحطاط  
 سيعتصم بجند خائف ، بسبب الرؤية المسبقة لاختفاء ممكنة ، او سيخوض غمرات  
 الكفاح بتفان ، غير هباب ، ويترك للشيطان أن يوعى سمعته ، « وعصمته عن

الخطأ ، و « مجده التليد » ، اذا كان لن يقدم شيئاً فافعاً الا في الكفاح ضد الميول الضارة ، في الكفاح من أجل التوضيح الضروري .

هذا هو موقعي يا عزيزي آنا . وانت تعرفيني منذ زمن طويل ، وتعلمين اني ، رغم كل الحزم القاطع في افكاري ، بعيد جداً عن الترفع الشخصي . فعين أسوق الآن اذن مثلاً تاريخياً كبيراً من أجل توضيح الوضع الحالي للنقد ، وبالتالي وضعي الخاص ، تدركين اني لا أفكر ولا برة بأن أقارن نفسي بشخصية تاريخية كبيرة . بخاطر بيالي الآن لسنع وكفاحه ضد المأساة الكلاسيكية Tragédie classique . هل كان تقسيمه الجمالي لكورنيي صحيحاً من كل ناحية ؟ لا أبداً ، وانا شخصياً أحب اشياء كثيرة لدى كورنيي ولا يخاطر لي في الحلم ان ادعى تمتعي بأعماله وأعمال راسين يتأثر بنقد لسنع . لكن هل كانت لسنع « على خطأ » حين هاجم كورنيي بمجاسة عنيفة - وكما سنرى - هجوماً « ظالماً » ؟ لا أبداً . ان الازدهار الكامل للواقعية الكلاسيكية في المانيا ما كان يمكناً بدون هذا النقد « المخطيء » ، « والظالم » . كان لا بد من تكنيس فوضى الانحطاط البلاطي لافساح المجال امام الفن الانساني الواقعي الكبير الذي كان في طور نشوئه في المانيا .

ينبغي على المرء ان يطبق بحند شديد الأمثلة التاريخية . ففي تطبيق مثلنا هذا على الحاضر يبرز شيء غير صحيح حسب اعتقادي : وهو اعتبار كورنيي وراسين مجرد ادبي المخطاط . لقد نشأ ، بعد مضي قرن عليها ، هذا الانحطاط البلاطي سياسياً واجتماعياً وفنياً ايضاً على الارض الالمانية بتقليد الحكم المطلق الفرنسي . ان انحطاط الطبقة البرجوازية ولا سيما برجوازية العصر الامبريالي تنصف بصفات أخرى . والشيء المشترك يكمن فقط في انه من جهة اولى يجب ان تحارب الانتماءات الخطرة على التطور اللاحق ، ومن جهة ثانية في أنه لا يمكن تجنب الانحطاط في خضم الكفاح وأزاده . لقد قال لينين مرة ، بحكمة عميقة ، لغوركي

الذي تشكى من قسوة بشوعية الحرب ، ان المرء لا يستطيع ان يعين في المشاجرة  
اية ضربة كانت لا تزال لازمة وأيتها كانت نافلة . واعتقد ان وضعنا الحالي لا  
يزال يتصف باننا ما تزال بعيدين عن ان نكون قد سددا ضربات محكمة الى حد  
كاف ، وكافية للانحطاط .

وفي هذه النقطة اتفق معك . فأنت تدعوني الى الحذر . وتنبهك هذا  
ينطوي بالتأكيد على لحظة مشروعة . صديقي يا عزيزي آنا ، اني لا ادلي بحكمي  
على كاتب ، قبل ان اكون قد درسته بامعان دراسة جندية ، لكني لا أقبل  
الدعوة المبدئية الى الحذر ، بدافع الخوف من خطأ ممكن ، ومن الحكم المحتمل  
الذي يقوله التاريخ القبل . فاذا كنت قد اخطأت في حالات جزئية كثيرة جداً  
- وبيننا لا اعتقد ان الامر كذلك - فليبرمني مؤرخو الأدب المقبول بالغباء  
( كثيرون من معارضي الحاليين يقولون ذلك او يتصرفون على الأقل كما لو ان  
الامر كذلك . انها ظاهرة لا مفر منها ناجمة عن التعارضات الايدولوجية التي  
اصبحت في المسائل الجاسمة مدركة قليلاً او كثيراً . ولا يجوز ان يفعل المرء  
بسيهم بلون مبرر ) . فاذا كنت فعلاً قد اخطأت في الغالب فيكون مؤرخو  
المستقبل على حق ، ولن ينتفض رماد جسدي احتجاجاً على هذا الحكم . ولكن  
اذا كان يتحتم ان نخوض اليوم الكفاح الضروري ضد الانحطاط فلا يجوز ان نحشى  
المرء مثل هذه الاشياء ، وافي مقتنع اقتناعاً عميقاً وراسخاً ان هذا الكفاح كفاح  
راهن وضروري وصحيح ..

تحيات الصداقة القديمة

جورج لوكاتش

عزيزي جورج لوكانش

شباط ١٩٣٩

لم استطع ان ارد في حينه فوراً على رسالتك في شهر تموز . والرسالة الثانية كانت اصعب علي من الاولى . لقد كان ما خفنا ان يكون . مناقشة الواقعة انقطعت ودخلت في النسيان . نوافذا طليت باللون الأزرق اتقاء للغارات الجوية ، وحملت أكياس الرمال الى البيوت لمقاومة القذائف المحرقة ، ثم فترت حمى الحرب ونزع لون الوقاية الأزرق ، ورد هانس ايزلر في مجلة «المسرح العالمي الجديد» ، بعنف شديد على اتهامات الصيف المنصرم بأنه يقطع اوصال كلاسيكي الشعب الالماني ويبعد تركيها . لكن الشيء الذي اثبت صموده ورسوخه فهو النقاش حول الواقعة . وهذا يدل على ان الأمر يتعلق بما يتصل بأهم الأشياء على الإطلاق ، وحتى وان كان هذا الأمر لا يبرز دائماً بل ينطوي في ثنايا مسائل جانبية .

سأحاول الآن الاجابة على رسالتك . ويبدو لي هذا صعباً اولاً لأن كتابة الرسائل في هذا الشهر على الخصوص - كماثر اشهر السنة - أمر شاق !! وثانياً لأن رسالتك لي كانت ، والحق يقال ، جزئياً فقط جواباً على رسالة . لقد تطرقت حقاً الى بعض المسائل ، ولكن قبل ان ترد على الباعث تلقينه وبدلته . غير ان هذا ليس بهام ، وأود الآن ان اتابع رسالتك صفحة صفحة .

انت تريد ان تستبعد كل ماله علاقة بالنقد . ارايت ان هذا الأمر صعب علي ، لأن ذاك القسم بالذات ألخصص للنقد في رسالي كان بصورة خاصة مهما بالنسبة لي . وأعني مسألة ما اذا كان يجب ان يخضع فن النقد الى نفس القواعد

والقوانين التي تطلبها انت من الاعمال الفنية . لكنك تقول ان لا تأثير لك على النقد ذاته ، واوردت جملة : ان نسير منفصلين ونضرب سوية .

لا أعرف ما اذا كانت الأمور قد جرت دوماً على نحو جيد مع هذا الضرب سوية . فخلال السنين هبط على الكتاب في الغالب خليط فوضوي من الضربات والالطاف الرقيقة . وما كان في ذلك خسر ، لو ان العيارات كانت نافعة . بعضهم لم تصب اية ضربة . وانت بالتأكيد لست مسؤولاً عن ذلك ولا عن سوء الفهم ، كما انك لم ترد ، يقيناً ، ان تقدم مكلسة مسحورة . ان خطأ الساحر ليس يرجع الى المكلسة بل الى تركها مطروحة على الارض . ولعل الخطأ في حالتنا يرجع الى ان الطريقة قد غدت مقياساً . ومن هنا يمكن ان ينشأ الاعتقاد الوهمي بان الطريقة بذاتها ولذاتها تستطيع ان تؤدي الى شيء . وما اردت ان استبدل بهذا الوهم ومما آخر يقوم على ان من الممكن تحقيق كل شيء عبر المباشرة وحدها .

لا اريد ان أوافق فقط على كل المقطع حول المباشرة في رسالتك موافقة تامة فحسب ، بل اني اجده ايضاً جيلاً جيداً . وسأتوقف فقط عند « العمل الفكري الاخلاقي » ، لا بدافع المعارضة بل خوفاً من نوع من سوء الفهم . نحن نعرف عنداً كافياً من الناس الذين يعملون لتطوير انفسهم بدون كل ، وهم « مصادعون » حقيقيون فكرياً واخلاقياً ، ينقصهم تماماً النفوذ وعمق المباشرة الفعلية . في حين ان أناساً من امثال فرانسوا فييون وفرلين تنقصهم المباشرة ، لان هذا العمل الذاتي ، هذا الصراع الذاتي الذي تتكسر فيه ضلوعهم ليس سوى عمل ظاهري « في ذاته » فحسب ، ولا يمت الى شيء فعلاً بسبب . لا يجوز ان تتحول المباشرة الآن الى مشغانا الشاغل . انت على حق ، ولا يستطيع المرء ان يتكلم عن نوعي المباشرة بأفضل مما كتبت في رسالتك .

وقد اوردت للبرهنة على كيفية حدوث استقبال الفنان التام للعالم نصاً

لغوركي . لو كاتش ياغيزي لو كاتش ، ارجو ألا تبهاء مني ، ألا يكمن في استخدام كل نص تقريباً ، مهما كان رائعاً ، شيء يشبه المكتسة السحرية ؟ وأعني إمكانية التوهم مجدداً بأنه من الممكن ، لأن رجلاً حكيماً نافذ الفكر قد وجد المفتاح أخيراً لباب معين ، أن تفتح به كل الأبواب المائة ؟

آية « مرايا » كانت لدينا حين نشأنا في الحرب وبعد الحرب ؟ ان تلك المرايا كانت تعكس عالماً منصرماً لمعايشات إنسانية غريبة ، لم نستطع أن نكون لها ، لأننا كنا نزرع تحت عب معاشتنا الخاصة ، أو كانت كمرآة مقعرة تعكس مجتمعاً على نحو مشوه ( اني استخدم هذه الكلمة مع ان الفن لا « يرمي » ) .

ليس لدينا بروس الماني ولا رومان رولان الماني . وقد نستطيع اليوم ان نئين تقريباً لماذا لا . لكن الكسيرة التي تعكس جزءاً ما من عالمنا الخاص بأمانة كانت احب الينا من كل المرايا المزيفة . واستخدم كلمة كسرة مجدداً رغم انها لاتعبر عن شيء محطم . وهذا غير صحيح ابداً . فليس الحديث يدور حول ان شيء شيئاً جديداً يتحطم . ان شيء شيئاً يبدأ الآن ولا يزال حتى الآن غير ناجز : هو صياغة المعاشات الاساسية الجديدة ، فن عصرنا .

واود توخياً للوضوح ان اورد مجدداً مثلاً من تاريخ الفن . في اواخر العصر القديم كانت « عجينة الطلاء قد تشققت » بالفعل احيانا ولم يلتقط سوى « كسرات » باقية ، غير ان الاشكال الأولى للتعبير ، الفن المسيحي الباكر ، لم تكن « كسرات » ، الفن القديم العظيم فقط بل كانت بذات الوقت مختلفة في جوهرها عنه . وبصورة مطلقة يستحسن دوماً ، حين يتصل الموضوع بفن مرحلة انتقال مثل مرحلتنا ان ينظر المرء الى الازمان الموازية في التاريخ ، الى مراحل الانتقال السابقة ، لا لتقليد الفنانين عند هذه البدايات بل لان هذه النظرة تولد شعوراً آخر نحو سير وصعوبات البداية . ان علاقة الفنان بمادته تلبث في الأثر الفني . وعلى التقدير ان يكتشف اين يبذل الجهد لمعاينة الواقع ولحل الكاتب على السير في هذا الاتجاه .



والآن أصل الى اهم نقطة في رسالتك . فانت تستشهد بلسنغ الذي رأى في الاقطاعية عدوه الرئيسي . وكما كافح لسنغ الاقطاعية ورأسها الفني هكذا يجب علينا - كما نقول - ان نكافح الانحطاط .

ان عدونا الرئيسي هو الفاشستية ونحن نكافحها بكل قوانا الجسدية والروحية ، وهي عدونا كما كانت الاقطاعية عدوة لسنغ . وكما كافح لسنغ الفن الاقطاعي البلاطي هكذا نكافح راسب الفاشستية في الفن . ولكن هل يمكن ان يساوي المرء بين هذا الكفاح والكفاح ضد الانحطاط ؟

لقد كتبت « ما يزال بعيدين عن ان نكون قد سدنا ضربات محكمة الى حد كاف وكافية للانحطاط » . لمن يجدر ان تسدد هذه الضربات ؟ للكتاب الفاشستين ، لشعراء الحرب ؟ للهاذين بكلمات الدم والارض ؟ لأمثال مارينتي ودانوتزيو ؟ ولأمثالها الألمان الصالحين ؟ اجل لهؤلاء لم توجه ضربات كافية ، بل اننا لم نوجه لهم حتى الآن الضربة الاولى المحكمة . اما المشاجرة التي تتكلم عنها فتشبه على صعيد آخر . المسألة تدور كما تقول حول مجرد بقايا ، عدوى ، وأشياء لم تتخط بعد . لا شك ان الكثيرين من كتابنا مصابون قليلاً او كثيراً بهذه العدوى وهذه البقايا التي لم تتخط بعد . ولكن هل يعتبرون لذلك ، باختصار ، أدباء انحطاط ؟ حين تقدم لهم يد المساعدة للتحرر من هذه البقايا فهذا ليس كفاحاً ضد الانحطاط وليس «مشاجرة» . ولا يستطيع المرء ان يقول هنا ان الأمر لا يتوقف على ضربة ، بل عليه ان يزن الاشياء بدقة ، لا من اجل المجد او خوفاً من الاحكام الخاطئة ، بل لكي لا يمس أي شيء جديد حي بأذى .

وما دمنا بصدد لسنغ فلنقل ان كفاح لسنغ الشجاع الذي لم يعرف الخوف ضد الاقطاعية في الفن لم يمنعه من ادانة « وثن بوليشنغ » لغوته ادانة قاتلة . فقد سمى الوثن امعاء منفوخة فارغة ، ولم ير في هذه القطعة عمل رفيع وحليف

كبير . وبقي غوته رغم ذلك غوته ، غير ان الكاتب لا ينبغي ان يصير ذاته رغم النقد . ان لسنخ قرن مسألة الكفاح ضد الاقطاعية في الفن ببعض التصورات والمسائل المتعلقة بالطريقة . وفي ما بعد اصبح غوته متصباً مثله . واذا لم يرق لك مثل كلايست يمكنك ان تأخذ هلدن او مثلاً آخر مناسباً . وعلى فكرة ، لم يقسم غوته « الجرة المظلمة » الى قسمين ولم يضع مثلاً عامتاً بينها ، بالتأكيد لم يفعل ذلك ، لأنه كان يرى كلايست رجعيّاً .

انت تتطلق بحق من ان الكفاح ضد الفاشية في الأدب لا يمكن ان يشن بفعالية الا بقول متيقظة صاحبة ، لم يطلها تسميم ولا تخدير ابداً ، وتقرن الكفاح على هذا الصعيد ببعض مسائل الطريقة .

هنا أخشى ، حيث افسحت انت المجال ، ان يدخل تضيق ، من الجهة الاخرى ، على فيض وتنوع الالوان في ادبنا . اني أخشى ان يوضع المرء امام خيار بين أمرين لا مناص منه ، والمطلوب في حالتنا هذه ، لا اختيار احد الأمرين ، بل ضمهما وإيجاد فن معادٍ للفاشية متنوع وقوي يساهم فيه كل من يتصف بأنه معادٍ للفاشية وكاتب .

اذا اراد المرء ان يقدم يد المساعدة في سلوك اتجاه نحو الواقع يجب ان تتبعه المساعدة ايضاً نفس الاتجاه . ولا ادري اذا كان الاتجاه نحو الواقع قد اتبع في كل المناقشة حول الواقعية كما يطلب من الكتاب انفسهم .

في رسالة كهذه تبرز الخلافات والاعتراضات بروؤاً حاداً لأن المرء يحمل ما اتفق عليه في المسائل الاكثر اهمية كأمر بدعي :

وأضيف ايضاً شيئاً سلبياً . كثيرون من الزملاء والاصحاب - كما لاحظ - يقرؤون ويسمعون هذه المناقشات بشاعر غاية في الطرافة ، تشد اليها الانظار . انهم ينتظرون بتوتر وحب استطلاع خبر من يظفر بالآخر . وفي ظنهم ان لا بد

من سقوط احد المتناقشين على الطريق ، والا لانصح اللعبة . لكن في مناقشة على ذات المستوى ، حيث نقطة الانطلاق والهدف مشتركان ، لا يسقط على قارعة الطريق سوى شيء واحد هو عدم الوضوح . لقد حاولت في هذه الرسالة أن أضع على بساط البحث بعض النقاط التي ظلت غير واضحة لي وأنا اعلم ان المرء لا يستطيع أن يجيب بعدة صفحات بل يحتاج الى عمل كبير . لقد ندد ان تأسفت أسفاً قوياً الى هذا الحد ، لدى تبادل الرسائل ، لضرورة احلال الكتابة محل الحديث .

تحياي الحارة الجملة يا عزيزي لوكانش

آفا سيغرز

## عزيرتي آنا سيغورز

٢ آذار ١٩٣٩

جوابك حمل الى مسرة كبيرة . من الجميل والمفرح دائماً ان يشعر المرء انه قد تم ، عبر الكلام ، التقارب حول القضية الرئيسية وقد حدث هذا بيننا دون شك . فاذا كنت توافقين جوهرياً على مشروعني حول المباشرة فقد حققنا الشيء الأهم . وأنا اعلم كم هو قلق ومحفوف بالمزالق هذا « الاتفاق على القضية الرئيسية » . ويؤلمني هنا بالذات غياب امكانية مناقشة هذه المسألة مباشرة شفويّاً خلال اسئلة وردودها وأجوبة فورية الخ .. إذ عندها يكون بوسعنا أن نزيل كل ماتبقى من اشكال سوء التفاهم الصغيرة .

وأنا متفق معك كذلك في الحكم على المناقشة وكيف ينبغي أن تدور بين الكتاب . عبارتك بأن مايجب أن يسقط على الطريق هو عدم الوضوح فحسب حسنة جداً . وأضيف من جهتي متمماً : والخطأ . ذلك ان اختلاف الآراء لا ينجم طبعاً عن الافكار غير الواضحة التي لم يعن فيها التفكير حتى النهاية فحسب بل عن الآراء الخاطئة . وأعلم بالطبع ان للنظرات الخاطئة ايضاً اسبابها الاجتماعية والشخصية . وأعلم كذلك ان كثيرين جداً مرتبطون ارتباطاً عميقاً بآراء خاطئة . ومن هنا تتأثني صعوبة المناقشة الحادة ، لكن الموضوعية . اجل انك تعرفيني معرفة تكفي لكي تدركي اني اناقش آراء واتجاهات لا اشخاصاً . وبالتالي أكافح --- لكي نصل الى القضية الرئيسية --- الانحطاط والأفكار والمشارع التي تنبعث من اساس انحطاطي ، لا اولئك الكتاب الذين تظهر عندهم هذه الأفكار والمشارع .

اني اقد قسماً كبيراً منهم انسانياً وأدياً تقديرأ عالياً جداً . ولهذا السبب أقف — وليس هذا تناقضاً — موقفاً عنيفاً من ان بقايا تلك الأفكار والمشاعر لا تزال عالقة فيهم .

ويبدو ان ثمة سوء تفاهم صغيراً قد حدث بيننا ، إذ كتبت عن النقد . أردت ان اقول ان مناقشتنا يجب ان تقتصر على ما أعربت عنه نظرياً وتقديراً ، كما يقوم بينك وبينى أوثق اتفاق ممكن . فإذا كنت ، متوخياً تنقية جو مناقشتنا الخاصة ، قد قلت اننا نحن النقاد ينبغي ان نسير منفصلين ونضرب سوية ، فالملصود هنا طبعاً ما ينبغي ان يكون ، وليس يعني هذا مجال من الأحوال ان هذا الضرب سوية يحدث دائماً او غالباً . فلو كنت هنا وكنت تستطيعين المساهمة في مناقشاتنا الداخلية لرأيت بنجهرتك المباشرة اني غير راض عن الوضع الحالي لنقدنا ، واني أنتمي الى أشد الناس استياء . وآمل ان يتسنى لنا هنا في المستقبل تحسين بعض الأشياء وتجنب الأخطاء الفادحة التي اقترفت بدون شك . وما أردت الدخول في هذا الحقل الواسع ، لكي لا أحرف مناقشتنا عن المسائل الرئيسية .

غير ان ثمة مسألة مبدئية وبذات الوقت مظهر سوء تفاهم ممكن ، نأمل أن نزيله أيضاً ، لقد كتبت « ... ما إذا كان لا يجب أن يخضع فن النقد تماماً لنفس الطرائق والقوانين التي تتطلبها من الأعمال الفنية دائماً » . إذا أردت بهذا فقط ان تقولي ان نفس الواقع الذي يصوره الأثر الفني ينعكس فكرياً في النقد أيضاً ، فانا متفق معك تماماً . وفي هذه الحال لا تعني كلمة « فن » أكثر من السيطرة الفعلية على المادة . أما إذا أردت أن تفهمي هذه الكلمة بالمعنى الضيق الخاص ، وبالتالي ألا تري في الفن فرعاً للعلم والعمل الشرعي ، فأراؤنا مختلفة جداً . وفي هذه الحالة يجب أن نشرع بمناقشة جديدة تماماً حول هذه النقطة ، لأنني اعتبر زعم النقاد المحدثين ، بأنهم يخلقون أعمالاً فنية ، خدعاً ذاتياً مريحاً ، يداعب ذاتيتهم المغرورة ، ويجعلهم في كل المسائل الجوهرية سطحيين ومباشرين ( بالمعنى الذي اتضح بيننا ) .

أنجل انا هنا - فأقلت - امام موضوع مناقشة جديدة تماماً ، واكتفي الآن بتعديد هذا التعارض الذي يمكن أن يطرأ ، واتباع العرض مشروطاً ان التقيد ليس فناً بل علم وعمل تشري . ويجب علينا بهذا المدد قبل كل شيء توضيح ما يسمى بمسألة الطريقة .

ومن الطبيعي ان الكتاب الذين يحتل العنصر الشعري الخاص ، الفعالية الخلاقة الخاصة ، مركز اهتمامهم ، يقتدون اول ما يقتدون هذا «العنصر الخاص» ، لدى كل نقد يتركز حول المبادئ والطريقة . ومع ذلك فانا اعتقد ان الخصوبة في النقد الجيد الصحيح لاتصبح فعالة بالنسبة لإبداع الكاتب الا حين يتخطى هذا الشعور . قبل فترة قصيرة وجدت في الرسائل المتبادلة بين غوتفريد كلر والنقاد والمؤرخ الأدبي هرمان هنر ان كلر كذلك كان يمتلك في البداية ، مثلك ، هذا الشعور إزاء التوضيحات المبدئية . لكنه صحح شعوره هذا في مجرى تطوره : « لقد ودعت بنتيجة ذلك هذا الولع الخصومي بما يسمى الشعري الخاص ، الوداع الأخير ، اذ وجدت انه شرط لازم فقط كشأن من شؤون الفرد المنتج ، ولا علاقة له بالتباحث المبدئي » .

بهذا الكلام افصح ، حسب رأبي ، مما ينبغي ان يقال ايضاً بيننا بصراحة وخشونة تامتين : لا كاتب بدون موهبة وسيطول بنا الحديث اذا اخذنا نتناقش في الاسباب التي جعلتنا نرتكب غالباً اخطاء من هذه الناحية . وانت تعرفين هذه الاسباب جيداً كما اعرفها . وأريد ألا يبقى بيننا حول هذه القضية أي سوء تفاهم مها صغر . ولكي اوضح المسألة مرة أخرى بثال غني افترض ، انه كان علي ان اقضي خمسين عاماً في الدراسة المعقدة لمبادئ الأدب وكل مسائل الطريقة بأشد ما يمكن من الجندية . فهل تعتقدن اذن يا عزيزتي آنا اني سأقوم بأني قاعد بعد خمسين عاماً على كتابة ولو قصة صغيرة ناجحة فنياً ؟ اني أعرف بداهة ان

هذا غير ممكن ، لأن الموهبة المنتجة - الفنية تنقصني . ولا اعتقد اني الوحيد في ادبنا الذي تنقصه هذه الموهبة . لكن ماذا يحدث عندما يعتمد انعدام الموهبة على « طرائق » اميى فهمها وحملت فيها يد الحشونة ؟

يتملكني يا عزيزتي آنا قليل من الارتياح ، بأنك تعتبريني مسؤولاً عن هذه التبسيطات المبثلة ، ويبدو كأن رمز الكنيسة المطروحة على الأرض يشير الى ذلك . لكنني اعتقد اني مثل قدوتي الخالدة لم أطرح الكنيسة على الأرض . على الأقل ليس في المعنى الذي استشفه من رسالتك ، كما يخيل إلي. ومعنى عام تماماً يطرح المرء طبعاً لدى كتابة مقال شيئاً ما جانباً . وهذا يحصل على الخصوص لأن النقد جزء من العلم ، اي انه ليس فنة عمل تقدي ناجز وقام . ان التام التام نسبياً - هو فقط المنظومة التامة لنظرية الفن التي تحتوي بذات الوقت على تاريخ كامل لتطور الفن . وكل عمل تقدي جزئي لا بد ان ينتزع من هذا الترابط الشامل بشيء من العنف ، ويغدو بذلك شكلياً احادي الجانب ، ومن ناحية المحتوى غير مكتمل ، مهما كانت النظرة الكلية التي يركز اليها شاملة ومتعددة الجوانب . انه لن يكون ابداً ناجزاً مثل العمل الفني . وأعرف مقدار هذه الصعوبة من تجاربي الخاصة في العمل . ان اصدقائي يتكلمون غالباً على غمطي في القول « لا مجال هنا للتكلم عنه » . ولكنك تذكرين انه هنا بالذات يتم الاعراب عن الشعور بالتشابه المتعدد الجوانب للسائل بعضها مع بعض ، الشعور بان كل تأكيد لا يلمع على الأقل الى الترابط الشامل ينطوي على ميل الى احادية الجانب وقابلية سوء الفهم . وما دمنا نتوقف عند هذه الاعترافات اضيف ايضاً : ان اصدقاء آخرين يتهمونني بأنني لا اكتب كتابة مقنضية لاذعة ، يمكن الاستشهاد بها . وانا افعل هذا عن قصد انطلاقاً من هذا الشعور نفسه . واني أسعى في كل مجال جزئي الى الاشارة على الأقل الى الترابط الشامل ، الى التطور المنظم والتاريخي .

وبدهي ان كل غرض جزئي يتضمن مع ذلك موضوعاً شيئاً مجتزأ :  
والقارىء يعمل بالضرورة على تجزئته تجزئة لاحقة . أما أن هذا يحصل كثيراً  
باستمرار ، وان القارىء يجعل من أجزاء مقتطعة مكانس مطروحة ، فهذا مايدل  
عليه موضع من جوابك . لقد رجوتك في رسالتي ان تقرني مقطعاً من مقالتي حول  
غوري لكي يصبح فهمي للاستقبالية الفنية حاضراً في ذهنك ، وقد اوردت من هذا  
المقطع بعض اجل لغوريك تليحاً الى جو المقال الاسامي . فقامت بمناقشة هذا  
النص منعزلاً . ان ما يجده احدهم ملائماً يجده الآخر رخيصاً ، وجملة آخرون  
يفعلون ذلك . ولا يقع علي ذنب لا في هذه الحالة ولا في الحالة الأخرى . اذ  
لا يستطيع ابدأ أن أحول دون ان يقرأ ما اكتبه على هذا النحو .

لقد تولد لديك ايضاً اثر مناقشة النص المعزول سوء فهم لأفكاري . انك  
تضعين إزاء الكسرات التي عناها غوريك ما يسمى بالمرأة المزيفة ، وتقفين ضمن هذه  
الشروط ، الخاطئة منطقياً ، موقفاً الى جانب الكسرات . إنه موقف خاطئ منطقياً .  
ذلك أن الأمر لا يدور حول هذا الاحراج . فالمرأة المزيفة ليست تقيضاً للكسرات  
بل ظاهرة موازية ، وثمره القوى الاجتماعية التي انتجت الظاهرتين . لقد املت  
في مطلع مقالتي حول الواقعية الى هذه المسألة ، وفي مقال سابق يدخل ايضاً في إطار  
المناقشة ، المثل الأعلى للجمال المنسجم في علم الجمال البرجوازي ، عرضت له هذه  
المشكلة عرضاً مفصلاً ، ولا تستطيعين ان تفهمي موقفتي وان تجادليني فعلاً —  
هذا اذا كنت غير موافقة على رأيي — الا عندما تثبتين من أي انا ايضاً أقف  
ضد المرأة المزيفة ، كما اقف ضد الكسرات ( ونفس الشيء ينسحب على مسألة  
الموهبة . ان التأكيد بأن الموهبة الفنية ضرورة حتمية للفن لا يعني انني موافق  
على الفهم الحديث للموهبة الذي يرى فيها ، كما قال تولستوي بنفوذ فكر ، كيفية  
بيولوجية للانسان ، كما يقولون ، منعزلة عن كل صفاته الانسانية والاخلاقية) . وما



أن تري عوود هذا الكفاح المزدوج حتى تقهمي لماذا اعتبر العمل الأخلاقي والفكري للكتاب في ذاته نفسها ذا أهمية مركزية . طبعاً هو لا يسعف فاقد الموهبة ، على أن يصبح فناناً ، ولكنه الامكانية الوحيدة للموهبة كي تبدع شيئاً فنياً مرموقاً فعلاً .

لماذا أعود الى انتقاد الكسرات دائماً ؟ لأن فيها يكمن ضعف ممثلي أدبنا الموهوبين . واعتقد متفائلاً ان انعدام الموهبة سيقضي على نفسه ان أجلاً از عاجلاً ، وبهذا لا أريد ان اقول ابداً ان بيسكولوجيا عدد كبير من الكتاب الموهوبين ليست مجتزأة مثلها مثل بيسكولوجيا عدد كبير من الكتاب غير الموهوبين . وفوق ذلك أرى — ولعل هذا هو الأهم — ان الزمان العظيم الذي نعيش فيه ، وتجارب الكفاح المعادي للفاشية ستدفع تلقائياً الى سلوك اتجاه تخطي هذه الاجترائية . ويتعذر أن نجد يلننا كتاباً موهوباً لم يتقدم تقدماً حاسماً في 'بجر السنوات الخمس والست الأخيرة في هذا الاتجاه . اني أرى في هذا علامة الزمن ، واعتقد ان مهمة النقد ان تسرع بوعي هذه العملية العفوية .

وتكلمين في ذات المكان عن اننا نحن الألمان لم يكن عندنا في الحرب لارومان رولان ولا باريوس . هذا صحيح تماماً ويصيب بالذات النقطة المركزية في مناقشتنا . من أين استمد رولان وباريوس طاقتها في التصوير غير المجترى ، في التركيب الواقعي ؟ أرى لزماً علي أن اعود الى نص غودكي : لأن تلك « العبينة الاجتماعية » كانت لديهم أقوى بما هي لدى افضل الكتاب اليساريين الألمان في تلك المرحلة . و « العبينة الاجتماعية » تعني في هذه المسألة — كما عرضت بصورة مفصلة في مقال الواقعية — وحدة التقاليد الديمقراطية في الحياة الاجتماعية مع تقاليد النزعة الواقعية في الفن . وكنتمة لهذه الوحدة يظهر الطموح الدائم الى الطابع الشعبي والترابط الذي لا ينقسم مع القضايا الكبرى للحياة الوطنية . كل

هذا قد افتر الى الكتاب الألمان في فترة الحرب . وأنا أعتقد انك لن تسيئ فهمي  
نجددأ حين اقول الآن : ان الاستسلام الخزي الذي قدمه قسم كبير من الكتاب  
الألمان أمام ايدولوجية الحرب الامبريالية ونوع المعارضة التي مثلتها أقلية صغيرة ،  
وهو نوع يتصف من ناحية المحتوى ومن الناحية الفنية الشكلية ، بأنه غير قادر ابدأ  
على تحريك الشعب ضد الحرب ، ان هذين الأمرين ناجمان عن تطور المانيا غير  
الديمقراطي ، عن « التعاسة الألمانية » . واذا تلخص اليوم تجارب عهد فايمار ينبغي  
علينا أن نؤكد ان المتقنين اليساريين — الشيوعيين وغير الشيوعيين — لم يتحرروا  
من هذا العيب في التطور الألماني تحرراً فعلياً جدياً ، بل ان قسماً كبيراً منهم لم  
يقم حتى بمحاولات لتخطيه .

لا تقول اني انه وضع تاريخي موضوعي ، فأنا أعرف هذا طبعاً . غير ان  
المسألة هي اننا جميعاً لم نحاول عقد الصلة بين القوى الشعبية والديمقراطية الحية  
الموجودة في الحاضر وفي الماضي الألماني ، على نحو كثيف ، كما كان ممكناً من الناحية  
الموضوعية وضرورياً . لذلك كنا نحن المتقنين اليساريين في المانيا كسرات :  
ولهذا يتوجب علينا في مصلحة الكفاح المعادي للفاشية ان نتخطى هذا التجزؤ  
وهذا الغياب للعجينة الاجتماعية والوطنية .

اننا نفتقر الى التقاليد الديمقراطية والى هذا يرجع كون واقصيتنا ليست  
حازمة حمزماً كافياً ولا شاملة وعميقة الى حد كافٍ . أنا أعلم أن التقاليد الديمقراطية  
في المانيا أقل عظمة ومجداً بما هي عليه في فرنسا أو انكلترا . ولكن ألا يلزمنا هذا  
السبب بالذات بأن نربها تربية اقوى أيضاً ، وأن نحصن أنفسنا ، ونطورها ، بها ، وان  
نحملها الى الشعب الألماني ( اني اذكرك بان الديماغوجية الفاشستية سمت الديمقراطية  
« مستورداً من الغرب » ) . ونحن اليوم لا نفعل هذا إلا قليلاً جداً وبجزم ووعي  
قليلين جداً . وينبغي ان تدركي اني حين أعود دائماً الى الحديث عن الماضي  
الألماني ، وأبذل ذلك في هذا الصدد ، فلما أتحدث من اجل مستقبل المانيا الديمقراطية .

وفي النقد أيضاً ننظر الى التقاليد الديمقراطية . وهذا هو السبب في اننا نتجه في الحكم النقدي وجهة شكلية ، تتصف بالمهارة الفنية ، وبالتالي وجهة ضيقة . والمؤسف انك وقعت في ذلك في المثل الذي سقته حول لسنغ وغوته . انها واقعة طبعاً ان لسنغ وقف موقفاً شديد الريبة ازاء « وثن برلينغن » ( وكذلك ازاء « فرتر » ، الأمر الذي لم تذكره ) . ويجب لاستكمال الصورة أن يقال ، أولاً انه كان راضياً تماماً عن نشيد بروميثوس لغوته الشاب ، وثانياً اقر في فقط ماقاله غوته في كل مراحل حياته عن لسنغ فلن نجد سوى كلمات تلهج بالشكر والامتنان ، وتطلع الى ناقد معاصر يتمتع بمثل صفات لسنغ الاجتماعية والانسانية ( لقد كان فئة معاصرون لا يتخلفون كثيراً وراء لسنغ في قدرتهم على الاحساس الفني ) ، ثالثاً لقد برر تطور غوته تبريراً كلياً نقد لسنغ . فغوته لم يخطئ بعد ذلك ولا خطوة واحدة قالية أبداً على طريق « الوثن » ، لا من ناحية المحتوى الاجتماعي ولا من الناحية الدرامية الشكلية . ان معارضة غوته الشاب البدائية الساذجة « للتعاسة الألمانية » قادت هنا الى تعجيد شخصية رجعية كلياً . وفي « اغمونت » يسير الموضوع الدرامي ، وقد اصبح غوته ناضجاً ، في اتجاه معاكس تماماً . وهذا يستجيب بالضبط لتطور الشكلي لكاتب الدراما غوته . لقد مهد لسنغ الطريق لفهم شكبير ككاتب درامي . ومشكل « الوثن » المشتت ملحمياً يعتبر خطوة الى الوراء بالمقارنة مع نظرية لسنغ وممارسته الدرامية . وقد أدرك غوته هذا الأمر بسرعة فائقة . كان « كلافيغو » قد قطع الصلة جذرياً مع هذا الصنع الملحمي . و« اغمونت » يبين كم كان فهم غوته عميقاً آنذاك للعنصر الدرامي لدى شكبير ، وكما كان تطويره له أصيلاً . ( ورغم ذلك لا أجادل لا في الأهمية الجمالية ولا في الأهمية التاريخية « لوثن برلينغن » . وأقول فقط « لاجال هنا للحديث عنها » ولقد كررت نفس الشيء في كتابي حول الرواية التاريخية ) .

هذا طبعاً هيكل ضامر جداً للعلاقة بين لسنغ وغوته . وينبغي على

المراء أن يكتب مقالاً كبيراً ، لكي يوضع تلميحاً فقط العلاقات الفعلية . أما في رسالة فيجب الاقتصاد على مجرد ما تفصح عنه الوقائع بدون ايراد براهين . ولقد تطرقت لهذه المسألة لأني أردت أن ألمح على الأقل الى بعض وجهات النظر الحاسمة في عرض العلاقة بين لسنغ وغوته تاريخياً وجمالياً .

وأرى على الفور ، حقاً ، ان صنع ذلك في رسالة أمر ميؤوس منه . ذلك انه يتوجب على المراء لكي يجعل الترابط مفهوماً فعلاً ان يشير على الأقل الى التشابه والاختلاف في تطور فرنسا والمانيا في نهاية القرن الثامن عشر . اذ ذاك فقط يتضح ، من جهة كيف ترتبط عظمة وحدود لسنغ برفض خطروسو لحركة التنوير العقلي الفرنسية ، ومن جهة ثانية كيف ان الكلاسيك الالماني المتمثل بغوته وشلر يعني بذات الوقت ، بصد الديقراطية ، خطوة الى الوراء بالنسبة للسنغ ، ويؤلف كذلك الطريق الوحيدة الممكنة اجتماعياً وحسياً التي استطاعت الثقافة الالمانية أن تسلكها . وانت تعرفين أني لا أستطيع أن أقوم بمحاولة لرسم الخطوط العريضة لهذه الترابطات ، لأنه يلزم لتحقيق ذلك تحليل تناقضات العوام في الثورات البورجوازية تلك ، وتحليل الفرق في الأدب والثقافة بين الثورة الفعلية الفرنسية وتأثيرها الايديولوجي على المانيا الخ .. ( عندما يصدر كتابي « حول تاريخ الواقعة » ستهدين فيه بعض التلميحات الى هذا الترابط ) .

يعزيزني آثا ، ان تشبهي في مناقشة نواذك الأدبية التاريخية لا يصدر عن الاحاح في التأكيد ، بأنني دائماً على حق ، او المبالغة في التنقيق في الامور ، لديك احساس دقيق ونعمة فائقة في ادراك ظاهرات الحاضر . أما ، اكتفاؤك ازاء شخصيات الماضي الالماني الكبرى بتجريدات مثل عدم فهم الجديد ، فرق الجيل الخ ، وعدم محاولتك الامعان في التفكير ، بمثل ذاك الاحساس الدقيق ايضاً ، في الاسباب الفعلية والأساس الفعلي لأقوال اعلام الالمان ، التي تبدو في الظاهر مفارقة ومباغنة

لأول وهلة ، فيجعلاني مكتئباً قليلاً . إذ كيف تبدو اذن هذه الشخصيات في رؤوس المتوسطين في أدبنا اذا كنت انت تكتفين بهذه الملح ؟

ان هذه المسألة تلوح لي مهمة أهمية راهنة كبيرة . لا أريد أن أكرر كل ما كتبت لك في الرسالة السابقة حول المعنى السياسي والحلي للكفاح الأدبي ضد الانحطاط ، فأنت متفقة معي على أن المرء لا يستطيع أن يكافح الفاشية كفاحاً فعالاً إلا بروؤس متحررة وخالية تماماً من التسميم والتخدير . يسرني سروراً فائقاً أننا في هذه النقطة الحاسمة متفقان هذا الاتفاق العميق . لكنني لا أوافقك تماماً على أن هذا الكفاح يجب أن يقتصر على محاربة أبرز شخصيات الانحطاط الرجعية مثل مارينتي ودانتزيو . يجب علينا طبعاً قبل كل شيء أن نكافح انحطاط البربرية الفاشية ، غير أن ثمة دائماً مسائل داخلية لتطور المعادين للفاشية . والآن أوجه اليك سؤالاً : على من لا يزال مارينتي ودانتزيو يمارسان تأثيرهما ؟ ثم ان هناك تيارات انحطاطية هامة جداً لا تخص ( لاعتقالية الخ .. ) تؤثر تأثيراً قوياً فائقاً للحد بين صفوفنا على خيرة العقول وأشد المعادين للفاشية اقتناعاً . فهل ينبغي أن تظهر الرؤوس فعلاً من التسميم والتخدير ، كما تريدن أنت أيضاً ؟ اذن يجب على المرء أن يكافح بقايا الانحطاط الفعالة في صفوفنا . أنا أعلم أن هذه المهمة لا تجلب الشعبية ، وأن صديقاً غالباً وطيباً مثلك يغضب علي أحياناً ، ومن المحتمل أن يتهم علي بعض المرات في المستقبل . لكن ليس ثمة مجال للساومة ، مادام المرء مقتنعاً بضرورة الكفاح . ولا يملكني هنا سوى الشعور الذي تملك تيميتو كليرس البلطازخي في مجلس الحرب قبل معركة سالاميس إذ قال : اضربني لكن استمع إلي .

والأحداث الجديدة في المانيا ، تقوي لدي ، الى الحد الذي يستطيع أن أحكم فيه عليها ، هذا الإدراك . باستمرار تتشكل معارضات جديدة ضد

الفاشية . ان فئات اجتماعية وافراداً ، كانت تساهلت في السابق بدون اعتراض أمام كل شكل للارهابية الامبريالية ، بل انها شجعنها أحياناً ، تتعطف اليوم بحزم متزايد ضد البربرية الشاملة . غير أن اسلوب معارضتها وايدولوجيتها خاضعان طبعاً خضوعاً عميقاً لتأثير الفاشية ، ولا يتولد لديها الوضوح إلا غريزياً وتلقائياً ويبطئ شديد . وهؤلاء الناس اعمق ارتباطاً بحياة المانيا الوطنية بما يفترض المرء بصورة عامة ، طبعاً مع فهم شديد الرجعية غالباً للألثة . ماذا يمكننا ان نفعل لكي نهون عليهم صراهم في طلب الوضوح ونعجل به ؟ بالتأكيد ليست تنف الايدولوجية الانحطاطية التي تم تخطيها نصف تخطي ، والتي تتجمع بصورة لاضحية ، تلك الايدولوجيا التي تمثل نوعاً من أنواع الانحطاط ، يظل بسبب غياب العجينة الوطنية غريباً دوماً عن هؤلاء الناس بالذات . انا اعتقد ان تبيان العظمة الفعلية للماضي الألماني ، تبيان الترابط بين الماضي الألماني العظيم ( الذي يختلف نوعياً اختلافاً تاماً عما تتصوره الاكثوية منهم ) وبين العظمة المقبلة لألمانيا ديمقراطية فعلاً والثقافة الديمقراطية في ألمانيا ، يمكن أن يكون هنا خير عون .

وكما أنا مقتنع بوجود الترابط بين النزعة الواقعية والطابع الشعبي ومعاداة الفاشية اقتناعاً عميقاً ، كذلك أنا على يقين ان اكتشافنا للماضي الديمقراطي والثقافة الألمانية ليس طريقاً الى الرجعية ، بل انه طريق الى المستقبل ومساعدة ايدولوجية على تحرير المانيا . لقد غدت رسالتي من جديد طويلة ومع ذلك لم أقل عشر ما اردت أن اقله . وكلها برزت في محادثتنا الثنائية لحظات الاتفاق احسست بالألم لغياب امكانية المحادثة الفعلية عن قرب . ذلك ان الاستطرادات في التفاصيل الدقيقة تغدو في رسالة اكثر نفوذاً وخشونة منها في التبادل المباشر للأفكار ، غير اني اثق بمقدورك على الحساسية الشعرية : فقد استطعت ان تتوغل في حياة شخصيات اكثر تعقداً مني .

صديقك القديم

جورج لوكاتش

## الكتاب والنقاد

- ١ -

إنه لأمر بدعي بل مبتذل ، لكن يجب ان يقال في البداية : ان النموذج السائد للكاتب والنقاد قد طرأ عليه تغير مع انحدار الرأسمالية . ولذا توجب ان تتغير ايضاً العلاقة النموذجية بين الكاتب والنقاد .

وانه لأمر بدعي ومبتذل كذلك ، إلا انه يجب ان يكرر في كل مناسبة ، ان السبب الخاسم لهذا التشويه هو التقسيم الرأسمالي للعمل . لقد جعل هذا التقسيم من الكتاب ومن النقاد اختصاصيين ضيقين ، وانتزع منهم تلك الشمولية والعينية ، في الاهتمامات الانسانية والاجتماعية والسياسية والفنية ، اللتين ميزتا ادب النهضة والتنوير وأدب مراحل الاعداد للثورات الديمقراطية . ولقد مزق فيها الوحدة المتحركة لظواهر الحياة وأحل محلها « مناطق » مفككة مغزولة بعضها عن بعض ومؤطرة بمقاييس تعسفية ( فن ، سياسة ، اقتصاد . الخ . . ) وتبدو هذه المناطق للوعي اما مستمرة في انفصالها ، او متحدة في تراكيب مزورة مجردة ذاتية ( عقلانية او صوفية ) .

وانه بدعي اخيراً ان ينسحب كل هذا على التيار الرئيسي للتطور في العقود الأخيرة . ان الكفاح الذي شنه انسانون كبار ضد كل هذه المظاهر

- ٢٠١ -

في الرأسمالية الرجعية ، هذا الكفاح ، المهام جداً ايدولوجيا، وغير المجدي اجتماعياً، لم يؤكد سوى الضرورة التاريخية للتطور العام .

فالكتاب والنقاد يتحولون الى اختصاصيين موزعي العمل . الكاتب يجعل من عالمه الداخلي حرفة . وحتى ان كانت هذه الحرفة لا تقضي الى التلاؤم التام مع الحاجات اليومية لسوق الكتب الرأسمالي ، كما هي الحال مع غالبية الكتاب العظمى ، وحتى حين يمثل موقف افراد منهم ذاتياً معارضة ، تنسم بالعناد ، لهذا السوق ومطالبه ، ينشأ تضيق وتشويه لعلاقة الكاتب السابقة بالحياة، وبالتالي، وعلى نحو ضروري ، لعلاقة الكاتب بالفن .

واذ يحيل ذلك الكاتب ، المعارض فنياً بالذات، الأدب الى غابة في ذاتها ويضع قوانينه الخاصة في المقدمة تتراجع المسائل الكبرى للصياغة والقولبة التي تجمع عن الحاجة الاجتماعية الى فن عظيم، عن الحاجة الى عكس ادبي شامل وعميق للملامح العامة والدائمة لتطور الانسانية ، وتحل محلها مسائل المشغل المتعلقة بتكنيك العرض المباشر .

وكما خطا هذا التطور خطوة الى الأمام غدت هذه المسائل اكثر مباشرة، من الناحية الحرفية ومن الناحية التكنيكية والذاتية ، وابتعدت عن قضايا الأدب العامة الموضوعية — اجتماعياً وفنياً — . ان عداء الواقع الرأسمالي للفن يقضي على الفرق الواضح في الأنواع ؛ ويتم هذا القضاء قبل كل شيء عن طريق خصائص مادة الحياة الجديدة التي لا يستطيع أن يتغلب على أسوأها إلا أشد الكتاب وعياً في قضايا الفن الحاسمة . وهذا العداء يعرض أيضاً جملة من وسائل الاغراء الخارجية لا يصمد أمامها سوى قلة ثابتة . ان المقالات الأدبية في الصحف والاخراج المسرحي والسينمائي وطراز المجلة الصحفي الحديث ، كل هذه تعمل بوعي أو غير وعي في اتجاه نشر الفوضى في كل مفاهيم الفن الأصيل وتخطيطها . ان الكتاب الذين ينشئون ، بنفس الدافع ، روايات للصحف وقطعاً سينمائية ودرامات واورات يفقدون



بالضرورة كل احساس بالتعبير الاصيل والصياغة المناسبة. والكتاب الذين يتكون للمخرجين والسينائيين أمر قوله ما صنعوه ، والكتاب الذين تعودوا تسليم هؤلاء منتجات نصف جاهزة والذين يجعلون من هذه الممارسة المعادية للفن نظرية ، ليس بوسعهم ابداً أن يقيموا علاقة داخلية حية بقضايا الفن الفعلية .

ان السخرية التاريخية في تطور الفن في الرأسمالية تتجلى في أن بعض الكتاب الذين يعارضون ، بشرف وحنّة فكر، عجلة الرأسمالية المدمرة التي لا تبالي بشيء ، يخفون الى المساعدة في انحلال شكلها نظرياً او عملياً. واذ يعربون، باقتناع عميق ومفارقة. لا تحفظ فيها، عن ذاتيتهم وحياة جوه الروحي الخاصة ومسائل التعبير الفردية البحتة ، يريدون مواجهة « التسوية » العامة الفظة والتلاشي المتزايد للعنوية الشعرية في الأدب البرجوازي . لكن ما يقومون به موضوعياً ، نظرياً وعملياً هو الدفن المطرد للاشكال الأدبية والاستباق « التنبي » لتيارات الموضة الأدبية التي ستسود بعد عدة عقود ( وأحياناً بضع سنين ) ، وهو نوع آخر من التسوية العامة وافراغ الآثار الأدبية من محتواها .

وأسوق هنا مثلاً واحداً فقط . ان ا . ا . ب . الشاعر المرموق ، ليس المؤسس العملي للرواية البوليسية - الاجرامية الحديثة ولخلق التوتر ، بمجرد حب الاستطلاع والمباغلة فحسب بل انه الراقد النظري الأول للانحلال اللاحق الغنائي - المزاجي للأشكال الملحمية والدرامية . ينكر ، بو ، في مجنه الغني بالمعلومات المفيدة والمبدأ الشعري « امكانية اثر شعري طويل : « انني أقول أن ليس ثمة قصيدة طويلة ، وأقول ان تعبير قصيدة طويلة هو ببساطة تناقض فاضح في حد الكلمة » . وفي عمله « فلسفة التأليف » يشرح زعمه هذا بقوله ان كل اثر كتابي لا يُقرأ « في جلسة » ، لا يتصف بوحدة وشمولية : « ان ما نسميه قصيدة طويلة ليس في الواقع سوى تتابع قصائد اقصر أي تأثيرات شعرية قصيرة » .

ان كل انسان يفهم مطامع بو المخصصة فنياً والتي تتطلع ذاتياً الى فن راق،  
هذه المطامع التي تجذبها في هذه النظرية : الرقص المشروع جداً فنياً للملاحم  
الاكاديمية المزيفة الضحلة ولا تتاج الروايات « المفبرك » . لكن بما ان هذا  
الاحتجاج يرتفع من الزاوية الضيقة الذاتية لمسائل الانطباع والتعبير المحضة ، وبما  
أنه لا يرتفع فوق دقائق المشغل الفنية التي تدرك برهافة نظر ( تحمل علاقة الشعب  
الفعلية بالفن الأصل كما تحمل علاقاته الموضوعية بحياة المجتمع ) فان بو يصعب هنا  
الرائد النظري فقط لنزعة انطباعية غنائية ، تتحول بسرعة اثر مؤثرات قصيرة  
مباشرة تحررها الجدة ، الى روتين مجذب ، مثلها في ذلك مثل الأدب الذي وجه  
اليه بو التهمة الذكية - المفاخرة .

ان لهذا المثل بالنسبة لنا معنى العرّض فقط . ففي سير التطور أعلن  
كتاب أقل منه شأنًا بكثير نظريات أشد ضحالة ، أثارت مع ممثليها لفترة قصيرة  
ضجة ، ثم سقطت في النسيان الذي تستحقه . لكن هذا العرّض الذي نود أن  
نوجه اليه انتباه القارئ يعكس وجهة نظر المشغل : التغيير والانطباع منفصلين  
عن المضمون وعن تلك المسائل التي جعلت جنود الأدب تضرب في حياة الشعب  
والتي أقامت اسس فعالية الأعمال الفنية الكبرى وشعبيتها خلال قرون بل آلاف  
السنين . وبما يميز الأمر أن بو يبين عدم امكانية القصائد الطوال ، بالذات لدى  
هومبروس وملتون . لاجدال في ان ثمة ملاحظات دقيقة وسديدة ، تظهر لدى  
طائفة من الكتاب الموقنين الذين ينتسب اليهم بو ، رغم سيطرة وجهة نظر المشغل ،  
وتصل بمسائل للفن الجوهرية . وفي هذه الحالات يتجاوز الكاتب الموهوب غريزاً  
وبصورة لاواعية الضيق الذاتي في وجهة نظر المشغل . لكن هذا الأمر لا يلغي أبداً  
الغرض الرئيسي من هذا الفهم للفن ، بل بالعكس ، كلما كانت الملاحظات الجزئية  
الكثيرة اصوب اشتد اجتذاب للكتاب والنقاد الشبان والقراء الجيدين في زمانهم .

الى رؤية الجمهوري هنا ، الى رؤية الطريق الصحيح للفهم الأدبي المناسب في طريقة  
المشغل . ان الزعم الحديث بان الفنانين وحدهم يستطيعون ان يفهموا شيئاً من الفن ،  
وبأن سبرغور بيسكولوجيا عملية الخلق الفردية ، وتحليل التكنيك الشخصي لكل  
كاتب على انفراد يؤهلان وحدهما للفهم الصحيح للفن ، ان هذا الزعم يجد جنوده  
النظرية في هذا الضيق في فهم الفن ، الذي جاء به فنانون اصليون مخلصون خلال  
جدال مشروع ذاتياً .

ينبغي ألا يعتقد المرء ان هذا النقد ينسحب فقط على اتجاهات الفن للفن  
الصريحة . ولكن حتى هذا فقط يجعل نطاق مفعوله في الفن الحديث واسعاً جداً .  
ان بما تتصف به مرحلة الانحطاط ان اضعف الناس عداء لنظرية الفن للفن يستطيع  
فنياً من الناحية النظرية والناحية العملية الارتفاع فوق فهمها الضيق .

وبكلمة ، فئة في معسكر هؤلاء الخصوم طرفان متناقضان . الطرف  
الأول ينبذ مع نظرية الفن للفن كل طوح للأستلة الفنية الخاصة و يضع الأدب  
مباشرة في خدمة دعاية سياسية اجتماعية ، والطرف الآخر يسعى الى الحفاظ على  
كل « مكاسب » التطور الجديد للأدب وعلى تطويرها ويربط وفق ذلك ، على نحو  
ذاتي اصيل لكن ضيق فنياً وغير عضوي ، الانحلال الحديث للشكال الادبية  
بفرض سياسي واجتماعي سليم في الغالب ، وهذا يحظى في دوائر « الطليعة » الادبية  
باحترام وتفوذ . غير انه لا يستطيع رغم نواياه الخلصة في ايجاد تأثير اجتماعي واسع  
أن ينفذ الى الجماهير العريضة ، مثله مثل الأدب غير السياسي الذي يشبه أدبه فنياً .  
ان أوبتون سنكلير يمثل الاتجاه الأول ، بنفس القوة التي يمثل فيها دوس باسوس  
الاتجاه الثاني .

ان الانفصال الذي لامعدى عنه في الأدب الحديث بين تقويم غريب عن  
الفن يثير الضجة ، بالحتوى العاري او التوتر الخارجي ، وبين مجال غريب عن

الشعب تقوم فيه تجارب مشغلية صناعية ، ان هذا الانفصال لا يمكن أن يتخطى بمثل هذا النوع من التنيس : ان الصفة اللاشخصية ، المجردة ، في التأثيرات المضمونية البحتة لا تستطيع أن تقدم مخرجاً ، كما لا تستطيع ذلك الذاتية ، المجردة كذلك ، في الصنعة الفنية الشكلية التي ترتبط ارتباطاً لا عضوياً بالمحتوى غير المعالج فنياً .

وهذا يمت بصلة الى فصل صغير في الأدب الحديث ينهض ، الى ذلك ، اجتماعياً وأخلاقياً ، وبالتالي في الصفاء الانساني في فهم الفن ، عالياً فوق المتوسط العام . ان اختفاء مسائل الموضوعية الفنية التي تحدد كما سنرى نقطة تقاطع التعق والتقاوة الجمالين والتجند الاجتماعي للفن يحمل الى حياة الأدب بالضرورة روح الصغار الشخصي .

وانه لأمر بدهي لاحتاج الى أي تعليق ، ألا يعرف شغل الأدب المستثمر استثماراً رأسمالياً شيعاً والمضارب الأدبي الذي يستفيد من العداء الرأسمالي للفن سوى المصالح الحسية التافهة للصعود الشخصي ، « لكفاح الجميع ضد الجميع ، الرأسمالي الطابع . أكثر مفارقة وأعسر على الفهم هو جو الاهتمام بالشؤون الصغيرة في عالم كتاب زماننا الموهوبين فنياً والمخلصين ذاتياً . وعلى المرء ألا ينسى هنا أن الاحاح الزائد على الخصوصية التكنيكية — الصنعية والشخصية ، على التجديد التكنيكي الفردي ، في وسائل التعبير واختيار المواد ، يجعل الكاتب يرتد على ذاته بضرورة داخلية . وهكذا تكتسب الشخصية الخاصة وميزتها الفردية ، والخصائص الذاتية لعملية الخلق والمكاسب والصعوبات الذاتية والخصوصية الفردية في الدقائق الأسلوبية الصغيرة ، تكتسب وزناً لا تملكه موضوعياً لا في المجتمع ولا في تطور الفن ، وهو وزن لم تملكه أبداً لدى كتاب الأزمان الأسعد حظاً من الناحية الفنية .

ان هذا الوضع ينبج عن الحساسية المفرطة الدقيقة لدى كتاب موهوبين  
 و متمكنين ومنصرفين كلياً للفن . ان عزلتهم في حياة المجتمع الرأسمالي ، التي  
 يستطيعون أن يتجاوزوها ، في أفضل الحالات ، كبشر ينبيع بعض الآراء ، لا في  
 مطامعهم الفنية ، هي السبب الاجتماعي لتلك الأجواء التي تصد عنها الملاحظات  
 الحساسة الصغيرة في حياة الأدب الحديث ( نزعة ذاتية مفرطة التوتر ، وتجميع  
 « المكتشفين » والحسد حيال « المنافسة » والعجز عن تحمل النقد ، هذا دور  
 الكلام عن الدسائس والنميمة ) . ان الاستناد اجتماعياً الى الذات ، والعناية الفائقة  
 بتربية هيئة ظهور شخصية ، وعدم الوضوح ، في القضايا الحاسمة الخاصة بالنظرة الى  
 العالم ، الذي يجري تصعيده بالنزعة الذاتية الواعية المشددة ، حتى في طرح هذه  
 القضايا من خلال نزعة عقلية متطرفة ونزعة صوفية ضبابية تتشأن عن ذلك بصورة  
 ضرورية ، وحصر قضايا الفن البحث في تكنيك الكتابة : تلك هي الأسباب  
 الجوهرية التي تحدد علاقة الكاتب بالناقد ( منظور إليها من وجهة نظر الكاتب )  
 في الرأسمالية الحالية تحديداً خارجاً على القاعدة .

## - ٢ -

ان الملاحظات السابقة قد اتسمت ، لتوخيا الوضوح في الشرح ، بأحادية الجانب . ولا يمكن إيجاد الصلة الصحيحة إلا حين نتتبع التغيرات التي توجب على نموذج الناقد التعرض لها في ذات المرحلة ولذات الأسباب الاجتماعية . حينذاك فقط يمكن أن يتبين المرء أن « الشذوذ » الذي تناولناه قبل بالبحث هو الفعل المتبادل الضروري في تغير النموذجين .

لقد بدأ النقد الأدبي كهنة مبكراً مع نشوء التعليقات على الأعمال الأدبية في المجلات . وكان من اتخذ النقد الأدبي مهنة لا يحظى منذ البداية باهتمام من الناحية الأدبية ، وذلك على خلاف النقاد الفعليين الذين كانت هذه الفعالية بالنسبة لهم عملاً أو مطلباً داخلياً ، لا مصدر دخل ( قليل ) .

ان التطور الرأسمالي الذي يجعل كل الأشياء سواسية قد فعل فعله الجندري في ميدان النقد أيضاً . ان الوقائع الجوهرية معروفة بصورة عامة ، قبل كل شيء اخضاع الصحافة برمتها تقريباً لأغراض الاحتكارات الرأسمالية الكبرى ، التي جعلت كمية النقد الكبيرة ، بصورة متزايدة على الدوام ، جزءاً من جهاز الاعلانات لهذه الطغمة المالية . ولم يبد مقاومة في سبيل المحافظة على حرية التعبير الانتقادي عن الآراء سوى عدد قليل من المجلات الصغيرة في الغالب ذات النسخ المحدودة والوسائل المالية الضئيلة . غير أن استقلالها الفعلي قد أصبح كذلك أكثر فأكثر موضع شك . بعد أن اكتشف رأس المال تدريجياً الفن المعارض ، كموضوع مضاربة مريح ، وجدت هذه الحركات « حمايتها » وقاست من الارتياح المادي والأخلاقي لمساعدة رأس المال لها .

وهكذا نشأ في كمية الانتقادات الكبيرة بغاء في الآراء يماثل بغاء المعاشات الذي نشأ في الأدب الجليل. ان الالتباس الخطير في هذا الوضع قد تقام من خلال مظهر الحرية المصان في « المجالات العليا » .

لقد نشأ هذا المظهر عبر تصالب ميول مختلفة الأنواع . فمن جهة يوجد دائماً ، في الواقع الرأسمالي الحاضر ، نقاد موهوبون متفقدون لا يقبلون الرشوة ، ومن جهة ثانية تختلف المصلحة في مختلف الصحف والمجلات اختلافاً كبيراً ، وهي لا تعني دوماً أبداً بممارسة تأثير مباشر وفظ على جميع أشكال اعراب النقاد عن آرائهم . فقد وجدت وتوجد مثلاً مجلات يتألفقراؤها بمعظمهم من المثقفين ، وهذه المجالات تحتاج - حتى من وجهة نظر بمولها التجارية - الى نقاد من مستوى لائق ، يستطيعون أن يعبروا عن آرائهم في الأدب والفن بحرية ، وبوسعهم حتى اجراء مناقشات عنيفة فيما بينهم حول قضايا مجالاتهم . ان هذا الوضع ، الذي يحصل رأسمالين معينين يهتمون بكل الاتجاهات في الأدب والفن الحديثين ، يقتضي أيضاً أن تبحث هذه الهيئات الدورية عن النقاد الذين يضعون أنفسهم ، بنتيجة اقتناع جمالي عميق ، في خدمة اتجاه فني معين . وكلما ارتفع مستوى اخلاص وموهبة وثقافة هؤلاء النقاد خدموا هذه المصالح خدمة أفضل .

وعلى هذا النحو تنشأ في مرحلة الرأسمالية الاحتكارية فسحة معينة حرة لاستقلال الآراء الجمالية . لكن يجب علينا أن نوجه انتباهنا الى الخصائص الفعلية لهذه الفسحة ، إذا أردنا استيعاب الوضع الفعلي للنقد وتغير نماذج الناقد في هذه المرحلة استيعاباً ملموساً .

ولذلك لا يعني هنا أولئك الذين يرتشون عن وعي أو يدون وعي ، ويحشون سطور النقد بما هب ودب . اننا لن نتناول بالمعالجة - كما حصل بالنسبة لكتاب - سوى نمثلي النموذج الجديد الخلفين والموهوبين . وهنا ، كما هناك ،

يؤلف جمهور الكويتيين الفاسدين وغير الموهوبين المؤخرة التي لا يمكن اسدال الستار عليها ، في مواضيع ملاحظاتنا . ذلك انه لا يمكن أن تقلت من تأثير هذه المؤخرة ، لا مكانة الناقد المعروفة في أدب الوقت الحاضر ، ولا مكانة الكاتب الأصل في النقد الحديث : ان هذه المؤخرة تحدد لهم ، بوعي أو بدون وعي ، جو التقدير الاجمالي المتبادل . وهذا يتضح أكثر حين يستخلص مما تقدم ان التناقض بين الأطراف المتناقضة هو مرئي بوضوح حقاً ، لكن الحدود ينبغي أن تتلائم بالضرورة ، وان تكون سيالة سهلة العبور .

ان الخاصة الحاسمة في هذه الفسحة هي الاقتصار على مسائل جمالية بحتة . فالسياسة الاجتماعية والسياسية للصحف والمجلات البرجوازية مرسومة بصرامة . ولكي يفسح المجال للحكم على الأدب والفن يجب أن ينظر اليها - قبلاً الى حد ما - بمعزل عن المجتمع وبممارسة الكفاحات الطبقية .

ان هذا الشرط في نشر النقد ، الذي لا يصريح به في الغالب ، يلتقى على العموم من النقاد مقاومة أضعف مما يتوقع المرء . فالتطور العام للنقد ونظرية الأدب وتاريخه هذه كلها تتجاوب تجاوباً بعيداً مع هذا الشرط . ان « تنقية » النقد من وجهات النظر الاجتماعية والسياسية تتحقق عفويّاً بمنطق داخلي في تطوره الخاص ، باستقلال عن الضغط الرأسمالي المباشر .

ان الاحتجاج الجمالي على عداء الحياة الرأسمالية للفن ، الذي سبق أن تعرفنا عليه ، قد يجيد ، في نظرية أدب زمن الانحطاط الايديولوجي ، تعبيراً أقوى وأبلغ منه في الأدب الجميل . ويسهل فهم هذا التصعيد حين تفكر ان تلك العواطف والتصحيحات في النظرية ، التي تفضي في أحسن الحالات الى انتصار الواقعية ضد مقصد الكاتب من ناحية النظرية الى العالم ، تسقط بفضل الحياة ذاتها أو على الأقل تصبح أقل فعالية . اننا نجد في الأدب ان أكبر الكتاب بالذات في هذه المرحلة



يقفون في تصريحاتهم النظرية في الغالب ، على صعيد نظرية الفن للفن ، موقفاً أشد حزمًا مما هم عليه في ممارستهم الكتابية الخاصة . وهذا الميل يفعل فعلًا أقوى أيضاً لدى النظريين الأدبيين الخالصين .

والأمر يتعلق هنا بتدار أعرض بكثير بما يقتضيه الانتهاء العلني لنظرية الفن للفن . فالإيضاح النظري للظواهر الأدبية ، انطلاقاً من الأدب نفسه ، من تيارات التطور الصميمة ، من النفوذ الذي يمارسه بعض الكتاب والآثار والاتجاهات على البعض الآخر ، ودراسة الموضوعات والبواعث ووسائل التعبير الأدبية ، بغية التعرف كيف تتحرك وتتطور — مستقلة إلى حد ما — ، وتحليل ظروف الحياة المتلاحقة والخصوصية الشخصية في عملية الخلق الكتابية « وبواعثها » المباشرة الخ . كمصادر لبحث أسس المسائل الأدبية : هذه المطامع وما يشبهها ، التي أبرزنا منها بضعة فحسب ، هي بدون استثناء تعبير عن أن الترابطات الفعلية مع حياة الشعب الاجتماعية قد زالت بالنسبة لنظري ومؤرخي الأدب . إن الأدب — وهو بتعميم مبالغ فيه انعكاس مشوه على نحو كلاريكتوري لظواهر معينة من سطح تقسيم العمل الرأسمالي — يعالج كجمال مغلق في ذاته ، وتتحكم فيه قوانينه الخاصة تماماً ، وهو لا يشتق طريقه إلى الحياة إلا عبر أبواب صغيرة ضيقة جداً للسيرة البسيكولوجية لكل كاتب . .

طبعاً توجد أيضاً في زمن الانحطاط محاولات لإشتقاق الأدب من حياة المجتمع وتفسيره بها ، لكن حتى هنا تواجهنا ظواهر موازية لتلك التي لاحظناها فيما سبق في المحتويات الاجتماعية للأدب الجميل في هذه المرحلة . ويصح هنا أيضاً القول إن كل خطأ وتشويه يتسنى التعبير عنه في النقد على نحو أسهل وأقل عوائق منه في الانشاء ذاته .

وينبغي علينا الآن أن نذكر بإيجاز ما كان عليه علم الاجتماع في ذلك

الزمان . إننا نتحدث عن سوسيولوجيا مبتثلة . ورأينا العام الأدبي يستوعب مفهوم هذه الظاهرة استيعاباً ضيقاً جداً : كطموح لتشويه الماركسية وجعلها سطحية . ان السوسيولوجيا المبتثلة هي في الواقع الاتجاه السائد في علم اجتماع الانحطاط البرجوازي . لقد برهن ماركس في زمانه بوضوح كيف حل علم الاقتصاد المبتذل محل علم الاقتصاد الكلاسيكي بعد انحلال مدرسة ريكاردو . ان السوسيولوجيا البرجوازية الحديثة قد نشأت في ذلك الزمان وكسمة مباشرة له . انها تعني استقلالية « موزعة العمل » في علم الاجتماع بالمعنى الضيق للكلمة و « تحوراً » من روابط التاريخ والاقتصاد وانعطافاً نحو تجريدات شكلية فارغة من الحياة وغريبة عن الواقع . ان التطبيق المباشر — المجرد ، لتعميمات تخطيطية مبذولة بدون لأي ( كلمات ضخمة فارغة صالحة لكل موضع ) ، على ظواهر المجتمع هو الاتجاه الرئيسي في السوسيولوجيا البرجوازية من كونت الى باريتو .

وعلم الأدب « السوسيولوجي » يتميز غالباً بأن المعارف الاجتماعية تقوم فيه على مستوى منخفض ، ولذلك تغدو مخططة تخطيطاً أكثر تجريداً بما هي عليه في السوسيولوجيا العامة ، وبأن الظواهر الأدبية التي يلزم تفسيرها تجري معالجتها معالجة مجردة — شكلية وجمالية معزولة تماماً ، كما هي الحال في النظرة غير السوسيولوجية الى الأدب . إن القرابة التي أثبتت غالباً بين السوسيولوجيا المبتثلة ونزعة الشكلية الجمالية ليست شيئاً خاصاً بشوهي الماركسية . بل بالعكس فقد حملت من المعالجة البرجوازية للأدب ، في زمن الانحطاط ، الى الحركة العالية . ويستطيع المرء أن يعان هذا الخليط المباشر غير العضوي بين التعميم التخطيطي المجرد والنظرة الجمالية الذاتية المتطرفة الى الأعمال الأدبية ، في أتم ازدهاره ، لدى كلاسيكي هذه السوسيولوجيا ، تين اوغويو أو نيتشه .

ان الدراسة السوسيولوجية للأدب لا يمكنها أن تجد مخرجاً للتد ، انطلاقاً

من النزعة الذاتية الضيقة للجمالية، بل هي تجذبه بالعكس جذباً أعمق الى المستنقع. ان هذا التردد ، الذي لا يتوقف ، بين معالجة الأدب معالجة مضمونية مجردة (اجتماعية أو سياسية مجردة) وبين معالجته معالجة ذاتية شكلية ، يمثل حركة كاذبة لا تطورا خصباً. وخلال ذلك تتعاظم لامبدئية النقد، ذلك أن الطرفين يفتحان الباب لتوجيه النقد توجيهاً غير مباشر حادقاً ، من خلال أسياذ المال الرأسماليين في الصحافة . أولاً — يمكن على هذا المنوال — عبر جسر من التوافقات السطحية ، وهي سطحية لأنها سياسية مجردة — جر نقاد مقتنعين اقتناعاً مخلصاً الى خدمة الاحتكارات الرأسمالية .

ثانياً — لاتتمتع هذه الآراء المجردة الاجتماعية السياسية بأية قدرة فعلية على المقاومة في أوقات الأزمات الكبرى في الحياة الاجتماعية ( لتذكر هنا قضية ديفوس وقضية الحرب ) .

ثالثاً — وهذه هي النقطة الأهم في موضوعنا الذي نعالجه ، ان هذا الفهم للمجتمع لا يستطيع أن يقدم للنقاد أي دليل موضوعي للحكم على وجود أو فقدان القيمة الجمالية في الظواهر الأدبية .

إن الناقد ، إما أن يعمد الى تقييم الأدب ببساطة حسب محتواه السيامي العاري ويمر بمجوهه الجمالي مروراً عابراً دون أن يعيره انتباهاً . ( وهذا النوع من النقد ، هذا التوحيد الأعمى بين نظرة المؤلفين السياسية ومدلولها الأدبي قد أعاق ، على الأخص ، التطور الفني للأدب الديمقراطي — والراديكالي والثوري البروليتاري في المرحلة الامبريالية اعاقه ثقيلة ، وصرفه عن التعمق من الناحية الفنية وناقية النظرة الى العالم ، ونمى فيه الرضى الذاتي الانعزالي بالمستوى الموجود المنخفض ، في الغالب ، جمالياً وفكرياً ) .

ولما أن تنشأ لديه ثنائية — متعددة الأشكال جداً من الناحية العينية — في

وجهات النظر : السلطة السياسية والقيمة الفنية تتفصل احدهما عن الأخرى اتصالاً حاداً . وتتشأ مثل هذه التخطيطات في الحكم : « انه غير سياسي فعلاً ، متخلف من الناحية السياسية - لكن اية معلية ... » و « ناقص فعلاً فنياً - لكن المحتوى ، الاتجاه الفكري ، يجعل منه عملاً ذا اهمية فائقة الرقي » . وهكذا نصل الى حكم لا مبدئي فنياً ، حكم يتلاءم مع الموجة السياسية ، والى تعظيم اعمى ( او استهانة عمياء ) للظواهر الادبية المعاصرة : ان لحظات النظرة الرجعية الى العالم التي ترتدي قالباً فنياً لا ترى ولا تلتقد ، وتستطيع ، لان التقدر لم يتحقق منها - غالباً رغم التقييم السياسي المضموني الصحيح للمغزى - ان تنفذ الى النظرة التقدمية الى العالم والى الفن التقدمي : فنبشأ استسلام جمالي حيال تيارات الموضة في الرأسمالية المتحددة ، وتنبشأ ، كوجه معاكس ضروري ، استهانة بالشخصيات المرموقة ، وذلك بالذات لأن هذه الثنائية « الطليعية » المثيرة للاهتمام والمركبة من المضمون السياسي والشكل الأدبي غير موجودة لديهم .

وعندما يحاول بعض النقاد المعاصرين الذين يطعمون الى التأسك المنطقي ان يمحذوا هذه الثنائية فكراً تنشأ في غالب الأحيان نزعة انتقائية : ان المبادئ التكنيكية لتيارات موضة معينة ترتبط ارتباطاً ذكياً - سطحياً بتنف افكار الفلسفة السائدة ، وترتفع الظواهر اليومية العابرة للتكنيك الأدبي الى مبادئ أساسية للفن .

وهكذا نصل الى عيب حاسم في النقد البرجوازي الحديث : انه لا تاريخي . وسيان الأمر هنا اذا ظهر هذا النقص كنزعة تاريخية معروفة صراحة او كنزعة تاريخية مزيفة ومصطنعة بذكاء .

لقد بينا في سياق الأفكار الأخير اسلوب ظهور هذا الميل في النقد « الطليعي » ، ومن المهم ان نعرف ان الأسس الاجتماعية والمتعلقة بالنظرة الى العالم والجمالية في المعسكرات المتصارعة بعنف جمالياً متقاربة فيما بينها - نحن نتكلم هنا عن النقاد المخلصين الموهوبين .

ونحن نغني بذلك المبالغة المجردة المنعزلة الوحيدة الجانب في تقدير العنصر الجديد في تطور الفن . من المفهوم ان كفاح الجديد ضد القديم هو لحظة حاسمة في حركة الواقع الديالكتيكية . ولذلك يجب ان يكون بحثه ، أي توجه العلم الى المميزات الفعلية والجوهرية للجديد الناشيء ، بالضرورة في مركز تاريخ الأدب والتقد الأدبي ايضاً . ان اللحظات الجوهرية في الجديد فعلاً ، في التقدمي حقاً ، لا يمكن التعرف عليها الا بمعرفة مجمل الحركة وباكتشاف مطامعها السائدة فعلاً . وفي الواقع تشابك ، بلا انقطاع ، الاتجاهات والظواهر الأسد اختلافاً التي لا تدرك جدتها الجوهرية ابدأ من خلال المميزات الخارجية لما هو مثير للانتباه ، او لما هو مفاجيء .

ان التعريفية في الاشتراكية الديمقراطية قبل الحرب قد تقدمت بطلب جلب شيء جديد ، في مقابل الماركسية « الهرمة » . وفي الواقع فقد كان التمسك « الارثوذكسي » بالماركسية حيال التجديدات الكائناتية المحدثه والماخية ( وفي النزعة التقابلية البرجوازية - الذوائعية ) المبدأ التقدمي فعلاً . ان الشيء الجديد جنة أصيلة ظهر اولاً حين بحث لينين على اساس الماركسية « القديمة » اللحظات الاقتصادية والسياسية والثقافية الجديدة الناشئة ، وابشتق منها الظواهر الجديدة في حركة العمال الثورية ، وفي تفتح الثورة الديمقراطية والبروليتارية .

وفي المسائل الأدبية ايضاً بالذات لا يستطيع سوى العينية التاريخية ان يقدم متركزاً للتوجه الصحيح نحو الجديد التقدمي فعلاً . غير ان هذه العينية التاريخية تضع في تاريخ الأدب الأكاديمي ، كما تضع في النقد « الطليعي » ، فالنزعة الجمالية *Aestheticism* والسوسيولوجيا المبتذلة ( بالمعنى الواسع كما فهمناها فيما تقدم ) تساعدان على السواء في تدميرها . ان النزعة الاكاديمية تنفي عن الأدب الكلاسيكي شعبيته وتقدميته وارتباط مسأله الجمالية بأعمق قضايا الحياة الاجتماعية

وبالماضي القومي والحاضر والمستقبل ، وتضع على هذا الأساس تخطيطات مجردة من الكلاسيكيين ، وتعزل العناصر الأكثر خارجية في اسلوبهم في التعبير «مثل الصحة» واجزاء عناصر مضمونهم المفرغة - المجردة كذلك ( «فن خالص» ، «الارتقاء» على الانتساب الاجتماعي ، « نزعة محافظة » ) ، وتقدم الكلاسيكيين على هذا المنوال كفضاعة ضد كل تقدم فعلي في الفن .

وبقصد ما هو مشروع الاحتجاج ضد كلاسيكيات الكلاسيك الناشيء على هذا النحو ، ضد خنق كل نفس للجديد ، يتعند على النقاد الطليعيين السمو مبدئياً على طريقة النزعة الاكاديمية المجردة المشوهة اللاتاريخية . انهم يجترحون تشويهاً مجرداً كذلك للتطور ، ولكن بإشارات مقلوبة : فكما تتحول جثة الكلاسيك الموميائية بالنسبة لتاريخ الأدب الاكاديمي الى صنم ، كذلك تصبح نظرية الطليعة شعار الجديد . وكما لا يعرف أولئك لا حاضراً ولا مستقبلاً للفن ، كذلك لا يعرف هؤلاء أي ماض له . ويتم اليوم بالذات ، مع احداث مكتسبات تكنيك الكتابة ، « انقلاب » ، « ثورة في الأدب » . ان كل ما هو قديم يجب ان يرمى في سلة المهملات .

ان الصفة اللاتاريخية للطرفين المتناقضين تغدو واضحة هناك بالذات ، حيث يقمان اساس نظريتهما « تاريخياً » . وبما له دلالاته هنا الجامع المنهجي المشترك للتصارعين بعنف .

اولاً : ينفصل الأدب دوماً عن مجموع تطور المجتمع ، أو على احسن حال ، يرتبط به بقولات لا تاريخية مجردة جداً ( بيئة ، مناخ ، الى المفاهيم السوسولوجية المتبدلة حول الطبقة والأمة ) .

ثانياً : تتقطع استمرارية مجمل التطور - التي هي فعلاً متناقضة ومحتوية على قفزات - . متجهياً ويؤدي الى ذات الشيء بالقول : «جوت غوته انتهى الفن الحقيقي»

أو القول ، : مع النزعة الطبيعية ( أو الانطباعية أو التعبيرية أو السريالية ) بدأ فن جديد تماماً . »

ان التأكيد المجرد — الوحيد الجانب للفرق فقط ، أو تحديد صفات مرحلة تطور جديدة بكلمات : « إنها شي مختلف تماماً عما سبقها » ، بدون الاهتمام بالديالكتيك الحلي للكفاح بين القديم والجديد ، في مختلف أنواع الأشكال ، عند حذف القديم ، يمر حتماً مروراً عابراً لامبالياً بالجديد جوهرياً وبالحاسم تاريخياً ، ويرفع الملامح الخارجية ( التكنيكية — البسيكولوجية ) الى مستوى مقولات مركزية .

ثالثاً : تكشف الصفة اللاطريحية اللااجتماعية لهذين الطرفين المتناقضين بسبب أن « مقولاتها » المركزية هي في الغالب صفات بيولوجية — نفسية منفوخة ومضخمة ، يتم تعميمها تجريبياً شكلياً . لأنها تستند من ناحية المضمون الى ظواهرات سطحية للرأسمالية المتحددة ، مقبولة بصورة غير نقدية . ان هذا الملح الاثروبولوجي البسيط يجد تعبيراً عنه في النزعة الأكاديمية ، « كشيخوخة » ، « كاجهاد » ، « كاستنفاد » ، في حين أن « النزعة الطبيعية » تستخدم غالباً مقولات مثل « حق الشباب » وضرورة « الإثارات الجديدة » . طبعاً يجري هذا ، في الغالب ، فقط لأن نظريتين كثيرين « البعيد الراديكالي » يستمدون حبسهم كذلك من العمر البيولوجي — النفسي المزيف للثقافة الراهنة . ويكفي أن نتذكر الخوف الشامل ، كأساس في الفن « المجرد » ، مقابل « الاحساس الحلمي » لدى فونرغر ، فيلسوف فن التعبير ، أو نظريات شبنغلر التي لا تزال تتمتع بنفوذ كبير .

وحين ينظر المرء الى هذه النزعة البسيكولوجية المزيفة ، من جهة وواقع نشوئها لامن جهة خطتها الموضوعي ، يغدو الأساس المنهجي المشترك للطرفين أشد وضوحاً . ان البلادة والتب المفراط ، واللامبالاة المملة ، وملاحقة المثيرات الجديدة بدون كلل ، والروتين العقيم لليومي المعتاد ، والخوف المرعب من قوى الاقتصاد

المنقلة من عقالمها والعصية على الحساب : كل هذه الاجواء وما يماثلها تنشأ على ارض الزامالية الاحتكارية نفسها ، وتنمو معاً او بالتناوب في قلب الناس ذاتهم . ان تغير هذه الظواهر النموذجية ، المتجانسة الشكل في جوهرها ، هذا التغير الذي يبدو في الظاهر وكأنه غير محدود ، ليس سوى تعبير عن ان التركيب الطبقي المعقد ، وحالات التبدل المفاجئة في الصراع الطبقي ، تبعث في الافراد المختلفين اساليب مختلفة لظهور هذه التيارات الأساسية .

يتضح من كل ما تقدم ان مقاومة نقاد وعلماء الادب الايديولوجية في زماننا - مها حسنت اراذلتهم وصفا اعتقادهم - لابد ان تقسم عموماً بالضعف والذنبية الشديدة ازاء امانى سياسة طبقتهم العامة . وتحت عبء الضغط المتزايد باستمرار ، وشروط الامكانية المخطمة من قبلهم لتقييم الأدب ، على الأقل من الناحية الجمالية الموضوعية ، تنشأ بالضرورة فوضى في الآراء ، وكفاح الجميع ضد الجميع وسديم ايديولوجي يرجع أساسه الاولي العميق - وهذا ما يجب ان يكرر دائماً الى الانتشار العام للرأسمالية والى الافساد الرأسمالي لجمهور الأدباء والنقاد الكبير .

كيف يمكن ان تكون العلاقة بين الكاتب والناقدسوية في هذه الاوضاع الاجتماعية والايديولوجية ؟ ان كلا من الجانبين مع استثناءات قليلة مشروطة شخصياً يرى الى جمهور المعسكر الآخر كأعداء أقل قيمة . ان النقد « الجيد » بالنسبة للكاتب عامة هو ذلك النقد الذي يثني عليه او يضع خصمه في الخيض . والنقد « السيء » هو ذاك الذي يوجه له اللوم او يشجع خصمه . اما بالنسبة للناقد فان كمية الأدب تغدو واجباً يومياً مملاً ، عليه ان يمحسها بمجهود وضمك . ان فقدان الاتجاه النظري ، والضغط السياسي والمهني الذي يمارسه الممول الرأسمالي ، والروتين المتعاضم ، والولع بالثيرات ، والمنافسة التي تهدد المرء يومياً بالانحدار



الاقتصادي والاخلاقي وغيرها تقضي الى تشكيل عصابات لامبدأ لها ، ينظر كل واحد فيها الى المستوى الجمالي والاخلاقي للآخرين ، في الغالب على حق ، نظرية قلة تقدير . ( ان الاستثناءات القليلة بين الكتاب والنقاد لا تغير طابع مجمل الأدب ) . كيف تبدو اذن العلاقة بين الكتاب والنقاد في العالم الرأسمالي الراهن؟ لقد سبق لهايته منذ زمن بعيد ان عبر عن ذلك بروح تنبؤية سباقه ، دون ان يفكر مباشرة بالكتاب والنقاد :

« نادراً ما فهمتوني

ونادراً ما فهمتكم

أما عندما نسقط في الوحل

فعمدها لتفاهم فوراً »

### - ٣ -

لنعد الآن إلى نموذج الكاتب المرموق قبل السيطرة العامة للتقسيم  
الرأسمالي للعمل . أول ما يخطر في ذهن ان الأغلبية العظمى هؤلاء الكتاب تحتل  
بذات الوقت مكانة هامة في تاريخ علم الجمال والنقد . ولا تريد في البداية ان  
تتكلم عن الحالات المعروفة العامة مثل ديدرو او لسنغ وغوته او مثل روبرتسكين  
او غوركي .

لننظر الى كتاب كبار لم يكتبوا نقداً بالمعنى المباشر للكلمة ، ماهي  
محدثات مملت مع الممثلين ومنولوج هيكونا الذي تلاها ( دون الاساءة الى  
معناه الدامي الأدبي ) ان لم تكن مساهمة عميقة الى حد فائق وأساسية نظرياً في  
علم جمال الدراما ، بل فوق ذلك ، عند التعميم ، مساهمة في بحث علاقة الفن بالواقع ؟  
يمكننا أن نتوغل في التاريخ الى ما هو أبعد : مشهد صراع اخيلوس وأورويديس  
الكبير في « ضفادع » اريستوفانس — ألا يحتوي على تحليل ، ينم عن حدة نظر ،  
لكل الاسباب الاجتماعية والأخلاقية والجمالية للانحلال الذاتي في المأساة اليونانية  
حتى نهاية المرحلة المأسوية ؟ ( ومرة أخرى دون الاساءة الى التأثير الهزلي  
المباشر فيها ) .

يمكن الاكثار من هذه الأمثلة ، في النقد الأدبي المصاغ صياغة انشائية  
أدبية ، اكثراً لاحد له . فمن احاديث مملت في رواية « ولهم ما يستر » الى بلزاك  
وتولستوي وغوركي تمتد سلسلة متواصلة من تلك الندرى المملة للوحدة العضوية

بين الصياغة المتقنة والعمق النظري . وإذا أردنا ان نفهم فعلاً نموذج الكاتب « القديم » فيجب علينا ان نؤكد بقوة واستمرار على ذلك . ان العظمة الأدبية في شخصيات الأدب ، هذه التي طبعت عصرها بطابعها ، ترتبط ارتباطاً عميقاً بمستواها الراقى في مجال النظر الى العالم . وهي ما استطاعت فعلاً ان تغدو مرآة شاملة للواقع ، وان تفهم عصرها فهماً محيطاً ، وتجيد صياغته ، الا لأنها محصت كل القضايا الكبرى في ثقافة زمانها .

من وجهة النظر هذه لا يمثل التفكير الأصيل والعميق في مسائل الأدب والفن سوى جزء من هذه السيطرة الفكرية على الواقع ، كشرط لاستعادته استعادة أدبية صادقة ومناسبة . ان افكار الحياة المعاشة ، الذي نلمسه لدى الكتاب المتأخرين « موزعي العمل » ، والتضييق والضمور في العمل الفكري الأصيل وفي النظرية العميقة والشاملة الى العالم ، التي لا تكتسب الا بجهد مستقل ، (وهذا يتحتم ان يتم بالارتباط الوثيق جداً بذلك) . ان ظاهرات الافكار والتضييق والضمور هذه تعبر عن ذاتها في مستوى عرض الشخصيات الأدبية . لقد ابرز بول لافارغ ابرازاً حاداً هذا الميل في التطور ، بالمقارنة بين بلزاك وزولا . ومع ذلك يبقى زولا كمفكر وكنشىء عملاقاً ، بالمقارنة مع اغلب من جاء بعده في المرحلة الامبريالية . ان الأدب والفن ، كحادثتين اجتماعيتين هامتين جداً ، قد درسا من قبل اكبر كتاب الماضي في علاقتها المتبادلة الحية بوجود الناس الاجتماعي والاخلاقي . ان معرفتها بعمق تؤلف أحد أسس صياغة الانسان صياغة عميقة شاملة . غير ان هذه المعارف لم تكتسب في الادب القديم لهذه الغاية خصوصاً . فان يقوم كاتب بدراسة فرع علمي فقط ، لأنه يحتاج الى معارف من هذا النوع ، في عمل ينوي ان يكتبه ، فهذا « مكسب » من مكاسب عصرنا . ان الكاتب القديم يمنع مواده من خزان الحياة الغنية الكبير . والجزئيات فقط هي التي كان يتوجب عليه ان يضيفها ، متمماً ، عند التحضير الملموس لأعمال معينة .

لكن هذا يعني ان الاتجاه وبالتالي محتوى وحجم المعرفة المكتسبة كانت بالأساس شيئاً آخر . لقد كان اهتمام الكتاب القدماء ينصب على الدراسة الفعلية للمواضيع ذاتها . ومن هنا الميل الى اتساع المعارف وبعدها وعمقها .

اما الكتاب الذين ينصرفون بعكس ذلك الى فرع علمي ، كما يكتبوا حوله ، وتشغل اهتمامهم تلك اللحظات فحسب التي تمت بصلة مباشرة الى الموضوع المحدد ، فهم مدفوعون الى القبول بمعارف أحادية الجانب غير كاملة وسطحية .

في عرضنا حتى الآن ، لم يلعب الادب ، كموضوع لطموح الكتاب التقدماء الى البحث ، دوراً مفضلاً . ولهذا ينبغي علينا ان نشرع الآن بتناول هذه النقطة ، لأنها بالذات تدل بوضوح ، كيف ان المعرفة الجدية الموضوعية الواقعية للمسائل الجمالية ترتبط عبر كتاب مرموقين ارتباطاً عضوياً وضرورياً بأسلوب ابداعهم الحر . ان شخصيات مثل هاملت او ولهم ما يستمر ما استطاعت ان تكتسب شمولاً وعمقاً أدبيين فاعلين إلا لأن مبدعها قد سيطروا على كل المسائل التي حركتهم ، ولأنهم كانوا قادرين على ان يرمموا ، لاسيائها البيولوجية والبيكولوجية والاجتماعية والاخلاقية فحسب ، بل سيائها الفكرية ايضاً بملامحها الواضحة الدقيقة . ان بلزاك في عرضه لغروفر او غامبارا قد سيطر سيطرة راسخة على مسائل الفن ، كما سيطر على مسائل تجارة النقد في عرضه لغوبسك او نوسنجن . ان وحدة شخصية الكاتب الكبير مع الناقد الكبير ، ليست بالنسبة لمغزى الأعمال ، ولبروز ملامح الشخصيات ، سوى مسألة جزئية : جزء من لحظة السمو العام في النظرة الى العالم .

لكن هذا الترابط ينعكس ايضاً في كل التحديدات ، حين نتناول الفعالية النقدية بالمعنى الدقيق الضيق للكلمة . كما نجد في اعمال ديبدو او لسنغ او غوته او شلر . وقبل كل شيء يتوارد الى ذهننا هنا الأساس ذو النزعة الشمولية

والطموح الجارف الى الموضوعية . ولا نحتاج حول النقطة الأولى الى كلام كثير . لقد كان ديدنر وشلر مفكرين لعبا في تاريخ الفلسفة دوراً هاماً . ودور غوته كسباق لداروين معروف ، كما هو معروف دور لسنغ كسباق للتقدم العلمي الحديث للتوراة . ان هؤلاء الأدباء النقاد لم يكونوا ولا لحظة في حياتهم مجرد اختصاصيين في الأدب .

لقد كان الأدب يتصل عندهم اتصالاً واسعاً بكل المسائل الحاسمة في الحياة الاجتماعية والثقافة الانسانية في عصرهم . وعن هذه الصلات نشأ طرحهم الخاص للمسائل الجارية : لقد كانوا يهفون الى سبرغور ماهية الفن وماهية اللحظات الجزئية الفنية الملموسة والحاجة ، في ترابطها مع المسائل الأشد إلحاحاً وحسماً ، التي نشب حولها الصراع في حياة شعبهم الاجتماعية والثقافية في ذلك الحين .

ان الطموح الى الموضوعية أصعب على الفهم بالنسبة لعادات تفكيرنا الحالية . ولعله من المفيد ، من أجل استيعاب هذا الطموح في كل حزمه ومداه ، أن نتناول في البداية بمثل ذلك النموذج الذين لم يكتبوا من الناحية الشكلية أعمالاً نقدية خاصة ، والذين نشأت آراؤهم حول الأدب خلال الدفاع عن ابداعهم الخاص ، وفي محاولات تفهم ممارستهم الكتابية الخاصة . ننظر من وجهة النظر هذه الى مقدمات ومقالات كورنيي ورابين أو الفيروي أو بيان مانتروني ضد المأساة الكلاسيكية والى الملاحظات المتناثرة في روايات فلدينغ وإشارات بوشكين ، بل حتى — كما نتكلم عن كتاب فترة الانتقال — الى مذكرات هيل ورسائل غوتفريد كلر . ودراسات اوتولودفينغ الدرامية والملمعية .

ان نقطة الانطلاق هي طبعاً ، في كل مكان ، الابداع الخاص . وهذا مفهوم وحسن ، ذلك أن التعرف الصميمي على المسائل الداخلية الأشد عمقاً للفعالية الانشائية يعطي هذه الملاحظات غنى في الطرح الملموس للمسائل وفي الحلول لا يمكن

توفره على أساس آخر . لكن الابداع الخاص لا يؤلف إلا نقطة الانطلاق أو القاعدة العريضة للمعايشات والمعارف الفنية . فكل هذه الكتابات ( مهما كانت متباينة ومتصارعة فيما بينها ) تتجه نحو الموضوعية . انها تضع — بحتويات وميول في النظرة الى العالم وطرق مختلفة جداً — السؤال التالي على الدوام : ماهو الصحيح موضوعياً في مطالعي الفنية ؟ كيف يصب هذا ، الذي أتمنى ككاتب أن أبلغه بعمق ، في القانونية الموضوعية للأشكال الفنية ؟ وكيف أوفق بين ذاتيتي وفرديتي الأدبية وبين متطلبات الفن الموضوعية والتيارات الاجتماعية الموضوعية التي تنمض في قلب الشعب عن تعبير عفوي مليء بالأسواق ؟

ان هذا الاتجاه الى الموضوعية المفعم بدم حياة وفن غنيين بالتجارب يميز الفعالية النقدية للكتاب الموقين قبل الانضواء تحت التقسيم الرأسمالي للعمل وبعده تمييزاً حاداً .

ان مانتروني ينطلق أيضاً من المسائل الخاصة لممارسته الأدبية الخاصة، مثله في ذلك مثل فلوبيير ( كي نسمي أعمق مفكر وأكبر كاتب في الاتجاه الجديد ) . فالأمر بالنسبة للآخرين هو ادراك ماهية المسائل الخاصة التي يطرحها وضع العالم الجديد ، الذي يعيشان ويفعلان فيه ، ازاء ابداعها ، وادراك كيف سيكون بمقدورهما فردياً أن يستعدا للعمل المناسب فكرياً وأدياً .

لكن عن هذا للطرح الذاتي للمسألة الذي يصدر مباشرة عن الصعوبات الفردية للممارسة الخاصة تنشأ لدى مانتروني فوراً المسألة الموضوعية الكبرى : نتيجة الحاجات الايدولوجية ، لمرحلة ما بعد الثورة الفرنسية وما بعد نابليون ، نما حس التاريخ نمواً متصاعداً ، كما نما دافع صياغة النزعة التاريخية في الأدب . ان شوق الشعب الايطالي الى الوحدة القومية ، الذي شب بشكل عاصف في ذلك الزمان ، كان يتطلب العرض الدرامي للانعطافات المأسوية الكبرى في ماضيه ، كما يفهم

عبر ديكالكتيكها ، الأسباب الاجتماعية والانسانية الأعمق للتجزئة القومية ولل سقوط  
في دوليات صغيرة ، وكما يستمد من الدروس المأسوية في الماضي القومي المعرفة  
والقوة في سبيل الكفاح من أجل مستقبل الشعب الايطالي .

ان مانتروني قد ادرك ان الشكل الدرامي ، كما تطور لدى الشعوب  
الرومانية من كورنبي حتى الفيري اضيق وأكثر تعريداً من ان يستطيع عرض  
هذا التطلع التاريخي الجديد ، في مصائر إنسانية أصيلة ، غرضاً أدبياً كامل الأبعاد .  
لذلك أعلن الكفاح النظري ضد المأساة الكلاسيكية . ان مسألة الشكل قد  
نجمت ، كما نرى ، عن صراع مانتروني الفردي الخلاق . غير أنها ارتدت خلال  
دراساته معنى موضوعياً اجتماعياً وجمالياً . اذ من الواضح ان نقد صياغة الانسان  
والحبكة والنزعة التاريخية في المأساة الكلاسيكية ينطوي لدى مانتروني على الطموح  
الى قياس ماتم بلوغه على المثل الأعلى الموضوعي لمأساة عريضة وعميقة وشعبية ومتسمة  
بالتلبه القومي .

اما تأملات فلوير الجمالية فتسلك مسلكاً معارضاً تماماً . انها اعترافات  
ذاتية — مأسوية متوغلة في العمق ، جمالياً واجتماعياً ، حول كفاح كاتب مرموق  
ضد اسواء المجتمع الرأسمالي ، في سبيل الفن ، حول القبح الجمالي والاخلاقي في  
الحياة البرجوازية ، حول العزلة المهتمة للفنان المستقل المخلص في الرأسمالية المتطورة .  
ونحن لانريد ابدأ التقليل من شأن المعنى الموضوعي لهذه الاعترافات . فاذا  
أراد المرء ان يدرك فعلاً المسائل الاجتماعية والنفسية والأخلاقية للحياة الفنية  
الحديثة فلن يجد وثيقة لمعرفها أهم من رسائل — اعترافات فلوير هذه ،  
الملبسة بالتأملات والملاحظات الناعمة ، حول لحظات جزئية في عملية الخلق ،  
وحول صعوبات مسائل العرض التكنيكية الجزئية ، وحول اللغة وإيقاع للنثر  
والصور ، وحول اسلوب بعض الكتاب . لكن الاتجاه الأساسي ، او الطريقة

الحاسمة ، يبقى مع ذلك ذاتي النزعة . وهذا يقفز الى الذهن هناك حيث يتناول فلوبير المسائل الموضوعية الكبرى التي تحدد إبداعه . وتظل اعترافاته من الناحية الاجتماعية اتهامات مرة ساهرة حول عزلة الكاتب في الرأسمالية المعاصرة ، هذه الاتهامات التي لم ترتفع الى اكثر من مفارقات فوضوية — مليئة بالخصوبة الفكرية . وسيخطر ببال كل قارئ انتقادي لهذه الرسائل الغنية بمحتواها والحافزة على التفكير انه لم تبلغ ولا ملاحظة جمالية واحدة مستوى القضايا المبدئية للأدب . فكيف تتغير الحكمة وصياغة الانسان وبناء الرواية الحديثة ومادتها في الصراع مع أسوء مادة الحياة الجديدة وامكانيات التأثير الجديدة ، وماهي المسائل المبدئية في الفن الملحمي التي تظهر فيها ، وكيف تغير محاولات الحل لدى فلوبير قوانين الفن الملحمي السابق ، وإلى أي حد تبقى هذه المحاولات ذاتية او تدل على اتجاهات موضوعية جديدة في الفن ، على كل هذه الاسئلة لا نجد في اعترافات فلوبير أي جواب بل ولا محاولة لطرح واضح مبدئي . وبما يلفت النظر ، وبما يميز ، انه حين قامت بعد نشر «سالمبو» ، مجادلة بين سانت بوف وفلوبير طرح الناقد، الذي لا يعد في القضايا الجمالية الأساسية عميقاً جداً ، مسائل الرواية التاريخية ، على نحو أكثر مبدئية وجندية بكثير من الروائي الكبير ، الذي ظل جوابه منحصراً في إطار ملاحظات المشغل ذات النزعة الذاتية التكنيكية .

ونقطة انطلاق شلر في دراسته « حول الأدب الساذج والعاطفي » كانت كذلك ذاتية بل مردية . وانه لأمر معروف ، في تاريخ الأدب الألماني ، ان تقابل النموذجين يجد جنده في تعارض شخصيتي غوته وشلر الإديتين ، وان شلر قد كتب هذا المقال كي يعالج نظرياً مشروعية أسلوبه في الابداع الى جانب أسلوب غوته . ولكن الى اين يفضي هذا الطرح للسئلة الذي يصدر عن احماق شخصية شلر الأشد فردية ؟ ان هذا الطرح يجد حله في نظرية حول ماهية الفن الحديث



التعارضة مع الفن القديم ، في نظرية تسنى لما أن تسمو بأهم الفروق في مسائل الأدب الحاسمة بين الفن القديم والحديث الى مستوى مفاهيم جمالية ، وان تقصر بعد ذلك التعارضات الجمالية بالتعارض بين المجتمع القديم والمجتمع الحديث ، وبالاختلاف الناجم عن ذلك في سلوك الانسان القديم والحديث ازاء مسائل الحياة . ان نقطة انطلاق مثلر كانت اذن مسألة حياتية شخصية . اما الجواب فكان موجز فلسفة تاريخية للفن ، أحلّ في علم الجمال انعطافاً جديداً ، اصبح السابق المباشر لعمل هيجل النظري التاريخي — المنسق الكبير .

وبما يميز هذه الجهود الانتقادية التي قام بها كتاب مرموقون — مها كانوا متباينين فيما بينهم — هو الرباط الداخلي بين الحاجة الاجتماعية للفن وأرقى مسائل الشكل ، بين العينة الفنية في كل مسائل الفن الخاصة والقوانين العامة للشكل الأدبي . ولذلك لا غرابة في ان تلقى اغلب الملاحظات الانتقادية للكتاب بالنقد حول مسائل الانواع الادبية Genres . ان نظرية الأنواع هي الى حد ما مجال متوسط بين التعميمات الفلسفية للمسائل الأخيرة في علم الجمال وجهود الكتاب الذاتية للصياغة التامة لكل عمل من أعمالهم . ان نظرية الأنواع هي مجال الموضوعية والمعايير الموضوعية بالنسبة لكل عمل على حدة وبالنسبة لعملية الخلق الفردية لدى كل كاتب بمفرده .

ولذلك كان بما يميز الكاتب ، الذي يعن التفكير في فنه ، موقفه إزاء هذه العقدة . ان الاستلام الايديوجي امام أسواء الرأسمالية ينعكس في الفن كنزعة عديمة ازاء مسألة الأنواع : فوضى الحياة في الظواهر السطحية في الرأسمالية ، صنمية العلاقات الانسانية ، غياب التأثير الحاسم للاستقبلية الاجتماعية على اشكال الانتاج — لم تعد أغلبية الكتاب المعاصرين تشن الكفاح ضد هذه الميول بل اخذت تقبلها ( وان صرّت على الاسنان ) كما تعطي لهم مباشرة . بل ان ثمة من

يعتبر أن حتى اساليب الظهور الجديدة للإنسانية المتعاطفة في الحياة الرأسمالية هي بمثابة « إثارات أصيلة » يمكن أن تؤلف أساساً لفن « جديد راديكالي ». وهكذا يسرعون ، أحياناً بوعي وأحياناً بدون وعي ، الانحلال اللاحق للأشكال الأدبية وطمس الأنواع .

وهنا نجد غربة الكاتب البرجوازي الحديث عن الشعب واحتقاره للقاري « الخارج من الشعب تعبيراً واضحاً عنها . وهنا أيضاً يلتقي قطبا السلوك المتطرفان في نسب واحد اجتماعياً . ذلك أنه سواء أكان الكاتب لا يفكر أبداً بالأداء الفني لمضامينه ويعتمد ببساطة على فعل المحتوى العاري ( وقد يضارب على تأثيرات توتر منخفضة الشأن ) ، أو كان يوجه اهتمامه فقط للجزئيات الصغيرة في النعومة اللغوية وللتجديدات التكنيكية : ففي أسلوبه التصرف هذين المتعارضين في الظاهر تعارضاً كلياً تتجلى نزعة عديمة اجتماعية فنية إزاء القدرة على الحكم الجمالي لدى الشعب . وهذه تظهر طبعاً بأشكال مختلفة جداً : من نزعة تلك أدبي متعصبة تبشيرية إلى المضاربة السعوية الماخنة وإلى ريبية عالم الجمال الذي ينكر على ما يسمى بالمطلعين ، فاهيك عن الشعب ، القدرة على فهم تأثيرات مشغله، التي تم عن كثير من الذكاء الحاذق والبراعة .

إن الاهتمام الكثيف الذي يوليه الكتاب — النقاد الكبار لمسائل الأنواع تقتضي ، بالتعارض الحاد مع ذلك ، الإيمان بالنفوذ الدائم للفن العظيم على الشعب . ومن هنا يتأتى الحرص ، حيال القاريء القادر على الحكم في الحاضر والمستقبل ، على السعي لإيجاد الشكل الملائم لكل موضوع بالذات .

إن أساس النظرة إلى العالم والمعنى الجمالي لمسألة الأنواع لم يستنفذ أبداً بما تقدم . فالبعث عن التعبير الخاص الملائم يمكن أن يقتصر على القولية اللغوية للجزئيات . غير أنه يمكن أن ينضج أيضاً لايضاح القضايا الرئيسية الكبرى للفن .

ولعلاقة الفن بالحياة . وهذا ماحدث للكتاب — النقاد الكلاسيكيين. لقد ادركوا ان الأشكال المختلفة للتعبير الأدبي ليست أبداً أمراً عرضياً أو تعسفاً ، بل هي على العكس تماماً ، ففي هذه الأشكال تعبر صلات بشرية دائمة معينة وعلاقات دائمة في الحياة البشرية عن ذاتها . واذ يقوم الكتاب — النقاد بدراسة قوانين هذه الصلات والعلاقات ، واذ يفحصون موادهم ، بغية معرفة ، كيف يمكن ان يتسنى لما هو متفتح فيها ان يبلغ كمال التفتح ، يصطدمون بمسألة الموضوعية في مختلف الاتجاهات ، التي تتقابل كلها في السب المشترك للفن والحياة .

ان أول ماينتصب ، كموضوع ، هو مادة الحياة نفسها التي تنبغي صياغتها . والكاتب العميق التفكير لا يقبلها ببساطة كما هي معطاة ، في المعاشية ، في الواقع مباشرة ، بل يدرس بخلاف ذلك المضمون الموضوعي المبثوث في هذه المعاشية ، في هذه القطعة من الواقع ، ثم ينصب بحته اللاحق على ايجاد حبكة يمكن فيها لأرقى الامكانيات الداخلية ، في هذه المادة بالذات ، ان تمارس تأثيرها على أتم شكل . ان هذه الدراسة تصطدم بقوانين الأنواع . إذ يظهر لدى التمعن في التفكير الفني العميق ان فئة جذباً أو نفوراً ، يسيطران بين مواد معينة وأنواع معينة . ان الشكل الدرامي يمكن ان يؤدي بمادة ما الى التفتح التام ، في حين انه يؤلف بالنسبة لمادة أخرى عائقاً عن الحركة الحرة . وهذا الأمر ليس عرضياً . ان بحث قوانين كل نوع على حدة لا يفي بالمعنى الجمالي فحسب الى الموضوعية . إذ تتجلى قوانين حركة المادة والشكل ، التي تقود الفنان بالاستقلال عن الوعي الى الاكتمال او الاخفاق ، بل بالمعنى الاجتماعي الانساني أيضاً : فكما كان الحفر هنا اهتمت برزت بروزاً أوضح الشروط الاجتماعية الانسانية لكل نوع .

ان تجريدية هذه الدراسات ليست سوى مظهر فحسب ( وحكم مسبق للتقديس الشائع اليوم للمباشرة الذاتية ) . فبالذات عبر هذه البحوث المجردة ، في

الظاهر ، يتجلى العيني التأسيسي ، « مطلب اليوم » ( غوته ) بالمعنى التاريخي  
الأصيل . ننظر الآن إلى المسألة الأساسية في « فن المسرح الدرامي المامبودغي » .  
فمن المعروف عموماً ان الهدف الأخير لكفاحات لسنغ النظرية — الجمالية كان  
توحيد ألمانيا بطرق ديمقراطية وتدمير ايدولوجية الحكم المطلق ، في الدولات  
بصف الاقطاعية . ان النقد المالحق للمأساة الكلاسيكية والتفسير الصحيح لنظرية  
ارسطو في النقاش ، الموجه ضد قلبها على يد فرنسي القرن السابع عشر والثامن  
عشر ، والعمل على نشر اليونانيين وشكسبير وديدرو : كل هذا كان في خدمة  
ذلك الهدف الأخير .

لكن في الطريق الى هذا الغرض تم اكتشاف قوانين الداما الأكثر  
أهمية . ان السلاح الرئيسي في هذا الكفاح كان البحث عن الحقيقة الجمالية  
الموضوعية . ولسنغ الكاتب — الناقد الذي طمع ككاتب الى دراما برجوازية ،  
تعبير عن المسائل المأسوية والمزلية في الحياة البرجوازية ، بنفس العظمة الدرامية  
التي صاغ فيها سوفوكليس وشكسبير المجتمعات الماضية ، والذي حيا بمجاسة  
محاولات ديدرو ، لكنه نفذ الى مسائلها الدرامية برؤية واضحة : ان الكاتب —  
الناقد لسنغ قد توصل عبر البحث عن نقطة تقاطع كل هذه المطامع النظرية والعملية  
الى معرفة الوحدة العميقة للمأساة كنوع ، متخطياً كل الاختلافات الضرورية تاريخياً  
 واجتماعياً في أشكال ظهورها . ان ادراك الوحدة الجوهرية في الشكل الأدبي  
المركزي لدى سوفوكليس وشكسبير يؤلف احدى تلك الحقائق الجمالية الرئيسية  
التي ندين بها الى الكاتب — الناقد الكبير . انه إثبات عميق وصحيح ، مثل عمق  
وصحة اثبات سائر للفرق بين الفن القديم والفن الحديث . ويرى المرء ان كل هذه  
المسائل المطروحة والحلول تتجه عن حاجات الممارسة الكتابية الفردية . غير انها  
لاستطيع ان تلبي هذه الحاجات إلا حين تتجاوز الفردي والذاتي وتبلغ موضوعية  
الفن ، كفن ، وكتعصر في الحياة الاجتماعية . هنا يظهر جلياً ان التسمي على اداة

ينبعث بالذات من القوة والغنى الداخلي في الشخصية الادبية . ان الزعم السائد كثيراً اليوم والغائم على المبالغة والاحاح على الذاتية الخلاقة يركز بالعكس على الضعف وعلى فقر فرديات الكتاب : كلها مضمنا اكثر في التميز بين هذه الفرديات فقط عبر « خصوصيات » عفوية مجتة ( تقريباً فيسيولوجية — بسيكولوجية ) او « خصوصيات » مطورة بعناية وجهد ، وكلها اكثر — المستوى المنخفض للنظرة الى العالم من التهرب بل بالخطر القاتل بأن كل تجاوز للمباشرة الذاتية سيؤدي الى تسوية تامة ساحقة « للشخصيات » ، كلها حصل ذلك منحت الذاتية المباشرة الصرفة وزناً اكبر ، بل انها توضع احياناً على قدم المساواة تماماً مع الموهبة الكتابية .

ان الشخصية والموهبة كالتا بالنسبة للكاتب — الناقد امراً بدءاً لاجتاج الى كلام ناقل . وقدانها كان يمكن أن يكون فقط موضع استزاء من على . وكان يبدو ان ما هو جدير بالبحث ليس إلا ما تمخضت عنه الشخصية والموهبة ، خلال العمل الجدي والصراع مع مسائل الموضوعية . لقد ميز غوته ما يسمى اليوم فردية كتابية بكلمة « هيئة » *manier* . وقد فهم منها علامت « ذاتية » تتكرر ، ويمكن التعرف عليها بوضوح ، وتثبت فيها في الغالب عناصر فطرية للموهبة ، غير انها لم تبلغ بعد حد النفوذ فعلاً الى الموضوع والعمل الفني يحمل في طياته آثارها كعالم خارجية فقط . وميز غوته امتلاك الفرد المبدع لخاصية الفن ، وللصياغة الفعلية ، « كاسلوب » *Stil* : كتحرر للعمل من الذاتية المحضة لمبدعه ، كمعاينة حياة للواقع الذي صيغ في الأثر ، كرفع للفردية الفطرية الصرف في موضوعية — قانونية — للفن الحقيقي . وكان غوته يعلم ان هذه المفاارقة الظاهرية الناشئة على هذا النحو هي تناقض حي في ماهية الفن : وعبر هذا الرفع للفردية الفطرية ( والمعنى بها باقتان ) يمكن فقط ان تتجلى الشخصية الحقيقية للفنان — وللاتسان كما للفنان — تجلياً مناسباً .

- ٤ -

ان تاريخ علم الجمال يعرف الى جانب شخصية الكاتب - الناقد نموذجاً آخر ، أثر فعلاً بآثراً خصباً وقدم فعلاً شيئاً جديداً : انه الناقد الفلسفي .

واذا أردنا أن نفهم هذا النموذج فهما صحيحاً فعلينا أن نبتعد عن الواقع البرجوازي في العقود الأخيرة وأن نطرح مزاحمه جانباً ، كما فعلنا لدى دراسة الكاتب - الناقد . ان الفيلسوف كذلك قد أصبح في الرأسمالية المتعددة « اختصاصياً » ، موزع العمل . لقد أصبح في أكثر الاحيان اختصاصياً في نظرية المعرفة ضيق الأفق : وان لم يكن ذلك ، ففي المنطق أو تاريخ الفلسفة أو علم الجمال أو في ما يمكن ان يسمى أقسام الفلسفة المؤطرة بمقاييس دقيقة ، والتي تحولت الى ميادين دراسات خاصة . ان دراساتنا لن تتناول هذا النموذج . ولن يتوهم أي انسان قادر على الحكم ان رجلاً مثل هوسرل او ريكرت ( او حتى ان سمي دويسوار وكان اختصاصياً في علم الجمال ) يمكن ان يعني شيئاً بالنسبة لنظرية الفن . وإذا أراد المرء أن يفهم ، كيف يكون الفيلسوف الفعلي ، يتحتم عليه أن يعود الى زمان ما قبل خضوع الثقافة لسوق السلع والتقسيم الرأسمالي للعمل .

عندها يتضح ان الفلاسفة الحقيقيين بعيدون دوماً ، بعد الأرض عن السماء ، من تلك اللامبالاة الفاترة الجبانة لإزاء مسائل العصر الاجتماعية والسياسية ، كما هي الحال عادة لدى البروفسورية « الاختصاصيين » . لقد كانوا بعيدين جسداً على الخصوص من التبعيد التبريري لتيارات العصر الرجعية . ( وراء الحياء الظاهري لشروط طبقاً - زمنياً المنسوب لفلاسفة جديدين مثل ايقور وسينوزا يمكن

انثبتت بسهولة من الموقف الفعلي الشمولي من كل مشا كل العصر ) . ان الناقد الفلسفي كان على الدوام مطلعاً اطلاعاً عميقاً على المسائل الاجتماعية ، وفي الغالب سياسياً وناشراً .

ولا يكفي أن يفكر المرء ببيلسكي وتشيرنيسكي ودوروليوف ليتعرف على هذا النموذج ، لدى أولئك المفكرين الذين لهم فضل جوهري على النقد الأدبي . ان اعظم مفكرين في الثقافة ما قبل الاشتراكية — ارسطو وهيجل — كانا بذات الوقت نظريين اجتماعيين وعالمين جمال . وترتبط الأهمية الحاسمة لعمل المفكرين في نظرية الفن أو فن الزينة بشعريتها التي تستوعب مسائل المجتمع وتطلق منها واليا تعود .

ان الأسماء التي أوردناها حتى الآن تبين أننا لانستطيع ، لدى نظري الفن الحصريين ، حقاً ان نلصق نماذج خالصة إلا في الحالة المتطرفة . ان الشمولية المشار اليها في النموذجين تجعل سلسلة كاملة من الانتقالات السائلة ممكنة بل لا مفر منها . فاذا نظرنا الى ارسطو وهيجل من جهة والى بوشكين من جهة أخرى انتصب أمامنا تعارض النماذج بوضوح . لكن إذا جمع المرء في سلسلة واحدة على النحو التالي : افلاطون ، شافسبري ، هردر ، تشيرنيسكي ، ديدو ، لسنغ ، شلر ، غوته ، تغدر عليه أحياناً ان يحدد أين يبدأ هذا النموذج وأين ينتهي النموذج الآخر . ان محاولة إيجاد قسمة خالصة لابقية فيها هي اغراق ميتافيزيقي مقترمت في تمحيص الدقائق .

ومع ذلك تبقى الفروق الهامة الواقعية بين النموذجين قائمة . وهما يتعيانان بالسبل والطرائق المختلفة التي يعالج بها كل منها الظواهرات . ان الكاتب — الناقد ، — مهما كانت دائرة اهتمامه الاجتماعية بعيدة وتكثيره النظري عميقاً وأصيلاً ، ينتقل عموماً من المسائل الملموسة للخلق الخاص الى مسائل علم الجمال

العامة ثم يرتد بنتائجها الى الخلق الخاص - حتى وإن شمل تحليلها كل مشاكل الزمان والفن المعاصر - ومن الطبيعي كما رأينا حتى الآن ان يرفع ترابط الصعوبات والكفاحات الذاتية الخاصة الى مستوى الموضوعية التاريخية الاجتماعية وكذلك الجمالية . ان هذه الموضوعية - التي تتضمن الحزبية او الانتماء كذلك - هي نقطة انطلاق الناقد الفلسفي . فالفن يرتبط منذ البداية ارتباطاً منظماً ( ولدى مفكرني الازدهار الأخير ارتباطاً تاريخياً - منظماً ) بجميع ظاهرات الواقع الأخرى . وبما ان الفن هو ثمرة فعالية الانسان الاجتماعية ، وبما أن المفكرين المرموقين فعلاً كانوا دائماً ، وقبل كل شيء ، باحثين عن الأساس الاجتماعي ، فان احداً منهم للفن يتم منذ البداية في نشأته الاجتماعية هذه وفي فعاليته الاجتماعية . ان تكبير افلاطون وارسطو في الفن يقدم صورة واضحة تبين كيف يعالج فيلسوف كبير مسائل الفن .

لكن إذا أراد المرء ان يفهم الفرق الحقيقي ( والترابط الحقيقي ) بين الناقد الفلسفي والناقد ففهماً صحيحاً فعليه سلفاً ان يطرح جانباً كل المقولات الميتافيزيقية المجردة الداخلة في الفلسفة البرجوازية الحديثة . إذن لا يجوز ابداً - ولنلجأ هنا الى مثال قريب - ان يتصور المرء هذا الفرق كما لو أن الفيلسوف يقف من موضوعه موقفاً « استنتاجياً » والأديب موقفاً « استقرائياً » ، او ان ذاك « تمثيلي » وهذا « تركيبي » . ليس ثمة في الواقع تفكير جدي حول موضوع ما ، لم يكن بأن واحد تحليلياً وتركيبياً ، وطبعاً على السواء ، لدى الأديب ولدى الفيلسوف .

ان المسألة تدور في الحالتين حول بحث العلاقة الموجودة موضوعياً بين الفن والواقع ( الاجتماعي قبل كل شيء ) . ان هذه العلاقة هي - كما في الواقع - نقطة الانطلاق والهدف في نوعي النقد المثمر . غير ان هذه العلاقة معطاة للكاتب



الناقد منذ البداية : انها الحياة نفسها في تعقد غناها اللانهائي ، والذي لا ينفذ ، في الظاهرات والتعينات . وطموحه الأدبي بالدرجة الأولى يهدف الى أن يصوغ ، في العالم الصغير لكل أثر في منفرد ، عدم النفاذ هذا في نظامه الاجتماعي وحر كته المتناقضة . وميل نظريته هو لذلك ميل كثيف متجه الى العالم الصغير : ان القوانين العامة لكل الواقع ( لكل التطور التاريخي ) تؤلف فقط الأفق — غير المعين والعائم غالباً — الذي يمثل خلفية « المنطقة المتوسطة » ، للأنواع المعروفة معروفة واضحة . ان الادراك السليم لهذه القوانين العامة التي ترتكز على الخبرة الغنية بالحياة والتفكير العميق بأهم مسائلها هو شرط وأساس ووسيلة وليس هدفاً وموضوعاً للمعرفة ذاتها .

والأمر على العكس لدى الناقد الفلسفي الأصل . ان جموحه الى المعرفة يطل على كل الظاهرات وعلى قوانينها الأكثر عمومية . ولكن بما ان المعرفة الصحيحة هي عينة دوماً وليست مجردة — وان كانت كما لدى هيغل معروضة في حدود مجردة جداً — فان إعمال التفكير فيها يقود بالضرورة الى التحليل الملموس « للمناطق المتوسطة » ، بل للظاهرات الفردية . لكن هذه الظاهرات تدرك هنا على الدوام ، لا كعوالم صغيرة مركزة الى ذاتها ، بل كأجزاء ، ملاحظات في التطور العام .

فالأمر يدور إذن حول اتجاهين في التفكير يكمل أحدهما الآخر في النهاية : ان الاستقلال — النسبي — « في المناطق المتوسطة » ، في الأعمال المفردة ، هو بالنسبة للفن ، مثل ترابطها بالكل ، واقعة اساسية في الواقع . ان لانهاية الحياة الموضوعية لاتدع نفسها تستغذ هنا ، وبالحصوص هنا ، من المعرفة البشرية على نحو تقريبي . إن كل ظاهرة هي كما قال هيغل بحق وحدة الوحدة والاختلاف . وعندما يتناول بمثلا النقد الكبير ان هذا الغنى الذي لا ينفذ ، من جانبيين مختلفين ،

ـ من جانب الوحدة أو الاختلاف ـ فيحاول الأول ان يقيم الوحدة في الاختلاف والآخر الاختلاف في الوحدة ، يصدر عن فعلها المتبادل الحُصْب ، النمو الفعلي في معرفة الفن : تلك النظرية في الفن التي تعجل تطوره الأرقى وتسهله . وهذه هي الصلة السوية بين الكاتب والناقد .

ان غوته وهيجل ، وهما يمثلان النموذجين اللذين يكمل أحدهما الآخر ، قد تثبتا تثبتاً واضحاً من دورهما هذا الضروري والمتكامل . لقد أعرب غوته مراراً عما يدين به انتاجه العلمي والأدبي للفلسفة الكبار من كانت حتى هيجل . وهيجل من جهته كان يكنّ أعظم احترام لجهود غوته النظرية . وقد أساد أسادة شقيقة وودودة بما تميز به من منهجية فريدة خاصة ( نشأت بصورة عضوية عن عمل غوته الأدبي ) . وهذه تجد تعبيراً عنها في كل فعاليته النظرية ، وتجلّي بوضوح بارز في مقولة « الظاهرة البديئة » U rphanomen . لقد فهم غوته من هذه الظاهرة الاتحاد البادي للعيان لقوانين ملموسة في الظاهرة ذاتها . وهي ظاهرة مدركة عبر التجريد الفكري ونقية من كل صدفة عرضية ـ لكنها لا تنفصل جندرياً أبداً عن خصوصية الحادثة . وهي في لغة الديالكتيك المثالي السائد آنذاك القدوة الفكرية للخصوصية في الظاهرة .

ان غوته استعمل غالباً كلمة « ظاهرة بديئة » في كتاباته حول الفلسفة الطبيعية ، لكنه نوّه في ملاحظة تخص سيرته الذاتية بأن «مرايه الرومانية» ومقاله الجمالي « المحاكاة البسيطة للطبيعة والهيئة والاسلوب » و « تطورات النباتات » قد نشأت عنها بنفس الوقت ولنفس المطامح : « هي كلها تبين ما يجري في داخلي والموقف الذي اتخذته ازاء مجالي العالم الكبيرة الثلاث » ( الفن ، علم الجمال ، علم الطبيعة ج . لوكاتش ) . فمن المشروع إذن أن يرى المرء في الظاهرة البديئة بمثابة منهجية لنظرية الانواع لدى غوته .

أما الى أي حد كانت سيطرة هذه الطريقة على انتاجه الجمالي - النظري حاسمة ، وكيف بلغت دوماً ذروتها بالضرورة في نظرية الأنواع ، فهذا ما نراه بأشد وضوح في مقالته القصيرة، ذات المحتوى الغني والعميقة على نحو فائق للعادة ، حول « الشعر الملحمي والشعر الدرامي » . لقد نشأت هذه المقالة كخلاصة فكرية لمناقشات شفهية وكتابية طويلة مع شلر حول مسائل الاثنين المموسة في الابداع. وكما هي الحال دوماً لدى أدباء الماضي الكبار ارتفعت المناقشة الى بحث لقوانين الملحمة والدراما الموضوعية .

ونحن نتناول هنا بالبحث منهجية غوته فحسب . فلكي يفصل غوته الفن الملحمي عن الفن الدرامي ، على نحو واضح مفهوماً وملبوس فنياً بأن واحد ، ولكي لا يهمل رغم كل الحدة في التمييز اللحظات المشتركة لنوعي الأدب العالمين والذين يصوغان شهولية العملية ، ينطلق من شخصيات الممثل القديم ورواية الشعر . وإذا يوحد - بتجريد صحيح ومثمر - في الممثل القديم ورواية الشعر الممثل مع الشاعر ، الذي نظم ما يتلوانه ، بمجد ملامح الموقف الملحمي أو الدرامي من الواقع ، من مادة الحياة المصاغة وبنفس الوقت علاقات المستمع النموذجية بالتلاوة الملحمية أو الدرامية . فإذا تحدثت أنواع-المواقف النموذجية المطابقة للقوانين والمعايير أمكن أن تشتق منها قوانين الفن الملحمي والفن الدرامي بدون قسر .

هل وُجد في الواقع ممثل قديم ورواية شعر كما تصورهما غوته ؟ نعم ولا . فكل خط في لوحته استمد غوته من الواقع . لكن اتحاد هذه الخطوط يتجاوز تجاوزاً بعيداً كل واقع اختياري ، وذلك بصورة رئيسية، لأنه في كل ملح جزئي ، يتضح ، مباشرة ، ترابط قانوني وحافز للتطور، ولأنه لا يبقى في كل اللوحة شيء فردي أو عرضي . أن هذا الممثل القديم وهذا الراوية واقعيان وغير واقعيان.

مثل « النبتة البديئة » لدى غوته . لقد استخدم غوته « الظاهرة البديئة » في نظرية الأنواع كما استخدمها في العلم الطبيعي ، في نظريته حول التطور .

إن هذه الوحدة في الطريقة لامتياز غوته وحده . بل إن جوهر المعالجة الأدبية الفنية لكل حوادث الحياة يجد فيها تعبيراً مجسماً . وغوته بهذا المعنى هو الأديب الأشد تماسكاً من الناحية الفلسفية في كل العصور . وبالبضبط إذ يتعدى بوعي عن التعميمات الفلسفية البحتة ، عن التعميمات الأرقى ، وإذ يجعل من « المنطقة للتوسطة » ، للظواهر البديئة ، التي تميز الكتاب — الناقد ، ألقاباً تفكيرية ، يبين أن هذا النمط في التفكير أكثر من بديل الفنانين الكبار الضروري من أجل توجيههم الفكري وأكثر من مجرد وسيلة مساعدة لإيضاح شروط الخلق . أنه هيمنة فكرية ، هامة ومثمرة وخاصة ومستقلة ، على عالم الظواهر . لقد أوجد غوته في « الظاهرة البديئة » القدوة الواعية منهجياً في العمل الفكري للكتاب — الناقد .

إن هذا التوضيح قد مارس تأثيراً مكثفاً فائقاً للعادة على معاصريه من المفكرين الكبار . صحيح أن شالر قد أرجع أصالة غوته الفكرية إلى نزعة كاثنتية ، حين لحص رأيه في أول مواجهة جدية مع « الظاهرة البديئة » بقوله : « أنها ليست تجربة بل فكرة » ( بالمعنى الكاثنتي للكلمة ج . لوكاتش ) . لكن التناقض الحاد بين التجربة والتعميم لا يمس الصفة الخاصة في طريقة غوته . وقد تعلم شالر أثناء الفعالية المشتركة بينها أن يفهم خصوصيتها فهماً أعمق على الدوام : إن شخصيات « الرثائين » و « الفنانين » و « المجهائين » تمثل في مقال « حول الأدب الساذج والعاطفي » ، ظواهر بديئة ، مثل الرواة والممثلين القدماء لدى غوته : وإن كان شالر كمفكر لم يستطع أن يدخل « الظاهرة البديئة » عضواً في فلسفته .

ان هيغل منجز الديالكتيك المثالي هو أول من كان في وضع ، يستطيع معه أن يتخذ موقفاً اسلم وأكثر تحوراً من المعنى المنهجي لغوته النظري . فهو يرى في طريقة غوته شكلاً أولياً مستقلاً نسبياً وهاماً جداً للديالكتيك المتطور قاماً : انه التحرك ، المركز ، المتناقض داخلياً ، للظاهرة الخاصة ، في شكل واضح حسي ، غير متفتح فكرياً ، ويمكن القول البرعمي الشكل . ولهذا بالذات تكمل تكميلاً فعالاً جداً الديالكتيك الفلسفي العام الشامل الأشد تفتحاً والأشد بعداً لذلك من الحيوية والحضور الحسي . لقد تحدث هيغل عن « الظاهرة البدئية » في رسالة الى غوته فقال « ... في هذه الاضاءة النصفية المضطربة ، التي هي ، لبساطتها ، روحية ، متصورة ، ولحسيتها ، مريثة ، ملموسة ، بتعاقب العالمان ، أي ديالكتيك المثالية المطلقة « والوجود الحسي الظاهر » . ونحن نعلم كم كان غوته فرحاً بهذا الفهم . ومن يدرس كتاب هيغل « علم الجمال » بعناية يعرف أية أهمية حاسمة ارتدتها فيه « الظواهرات البدئية » للنظرية الجمالية والممارسة الأدبية عند غوته .

لكن هذه الظواهرات البدئية تتعرض لتحول جوهري ، حين تنطوي في منظومة فلسفية . فاذا كانت استقلاليتها بالنسبة للكاتب الناقد ، والقانونية الخاصة الغنية المتجسدة فيها لزمنة من الظواهرات ، هي اللحظة الحاسمة التي توضح المعالجة الأدبية للتجارب والمعايشات المفردة ، فالفيلسوف يؤكد منذ البداية على الصلة والارتباط مع كلية الحياة . ان « المنطقة المتوسطة » هي اذن بالنسبة للاتين انتقال من الوجود المباشر المبهم الى الحياة المضادة . ان الفرق والتعارض والتكامل المتبادل تتجسم كلها عما اذا كانت هذه الاضاءة الأخيرة ، هذه العودة الى الحياة ، تحدث ادبياً أو فكرياً وعما اذا كانت « المنطقة المتوسطة » تمثل توسطاً الى فاوست ، او الى « فينومنولوجيا الروح » .

ان الشخصيات التي يؤلف تحولها « طريق الروح » في هذه الحالة الأولى للفلسفة الهغلية هي في طرقها شديدة القربى بالمثل القديم وراوية الشعر عند غوته . لكن اذ تمثل هذه ، بالنسبة للنظري غوته ، شيئاً أخيراً ، وبالضبط « الظاهرة البديئة » ، تؤلف عند هيجل اللحظات التي ينبغي حذفها والحاذقة والمخدوفة في مجمل العملية . انها تبدو كتخطيات تاريخية فلسفية « لشخصية » سالفة . انها تستنفذ حياتها بتفتيح كل غنى التعينات التي تتضمنها ، وتحل هكذا في « شخصية » نالية . ان الأشكال الملحمية والدرامية تشترك كذلك في رقصة ياة وموت « الشخصيات » . فالتطابق المضموني في الفهم الأساسي للملحمي . الدرامي لدى غوته وهيجل أمر يلفت الأنظار .

الا أن « الظاهرات البديئة » و « الشخصيات » تقف في منظومة الفلسفة ذلك الرسوخ الظاهري وذاك التحديد المرسوم لوجودها ، اللذين كانت تملكهما عند الأديب - الناقد ، لأسباب سبق أن أصبحت معروفة من قبلنا . فهي تنهض أمام أعيننا من كلية الحياة التي لا تزال غير مدبكة . وبالضبط حين تغدو تعيناتها واضحة فكرياً وحين تفتح حياتها الخاصة وتكشف عن استقلاليتها ورسوخها وتحديدها تفرق في كلية الحياة التي غدت أخيراً مدركة . على هذا النحو وضع ارسطو مشروع نظريته حول الدراما . وفي « فينومنولوجيا الروح » يمثل هذا الترابط ترابط التطور التاريخي للجنس البشري . ان ضرورة وخصوصية الملحمي . والدرامي وتعاقب الملحمة والمأساة والمهابة تظهر كقدر الشعب التاريخي . ان البلية الخارجية والداخلية لحياة الشعب هي محرك تحول النشوء والاضمحلال . « فالظاهرة البديئة » تملك هنا نشوءاً وتاريخاً ، ولادة وموتاً .

وبهذا يبدو انه قد تم بلوغ قطب معاكس ، لطريقة غوته ، الى اقصى حد . لكن هذا ليس سوى مظهر خادع . ان « الشخصيات » الهغلية للملحمي .

والدرامي تحفظ وتفتح القوانين الخاصة لنوعها احص مثل الممثل القديم وراوية  
الشعر عند غوته . غير انها تفعل ذلك على أساس حياتي أعرض وأوضح للعيان  
وأكثر فخر كآ ، اذن - ويبدو هذا في الظاهر مفارقة - اقل تجريداً مما هي  
لدى غوته . ان صيرورة واضمحلال كل اشكال الوجود والوعي لم يكونا فكرة  
غريبة عن غوته . والسطور التالية في « الديوان الغربي - الشرقي » كان يمكن  
ان تقوم بالتأكيد كفكرة موجهة قبل « فينومنولوجيا الروح »:

« طاملاً انك لا تملك هذا ،

هذا الأمر : الموت والصيرورة ،

فأنت لست سوى ضيف منكود

فوق الارض المظلمة »

ان هذا التعارض يعني اذن تكاملاً متبادلاً . « فالمنطقة المتوسطة » تدل  
لدى الناقد الفلسفي بوضوح على مجرد لحظة في المسار الديالكتيكي ، اما لدى  
الأديب - الناقد فتكتسب بالعكس رسوخاً ظاهرياً واستقلالية ظاهرية . وهي  
ظاهرة لأن هذه المنطقة المتوسطة تنحل فلسفياً ، اذ تدرك ويتابع تطورها ،  
- دون ان تفقد صحة محتواها وخصوصيتها النظرية والفنية - ، وعضواً كالحظة في  
المنظومة الديالكتيكية . انها بالنسبة للكاتب « منطقة متوسطة » فقط لبلوغ  
الناس الخاص مع الحياة المضاعة في الصياغة ذاتها .

ان العلاقة السوية بين الأديب والناقد تقوم اذن على أنها يقابل أحدهما  
الآخر في هذه « المنطقة المتوسطة » : في معرفة وتعليل موضوعية الخلق الفني ،  
من جهة الكاتب ، حين يرتفع الى الترابط الموضوعي بين مسائله الخلاقة الناشئة  
ذاتياً على نحو ضروري وبين قوانين الواقع وانعكاسه الأدبي ، ومن جهة الفلاسفة ،  
حين يشددون على صحة ما اذا كانوا قد اندكوا ترابطات الواقع وأشكال

انعكاسها ، والى أي حد اندكوها ، في أسلوب الظهور القانوني للظواهر الملموسة والخاصة . وهكذا يتلاقى فهم فيكو الجديد لهوميروس ونظرية غوته عن فن الملحة كنوع أو نظرية المأسوي الأرسطية ومطامح لسنغ ، لرفع النزاعات الحياتية في البرجوازية الثورية الى المستوى المأسوي .

لقد أصبح هذا الترابط الكلّي مدركاً تاريخياً مع فيكو وهغل ، مع بيلسكي وتشيرينشفسكي ودوبروليوف ، أن نظرية الأنواع هي في « علم الجمال » الهغلي تاريخ عالمي للفن ، والمصير التاريخي للشعب الروسي ينعكس لدى النقاد الديمقراطيّن الثوريين الكبار انعكاساً متزايد الوضوح على الدوام في التحولات والأزمات الفنية في أدبه . ان هذه الوحدة بين الفلسفة (على نحو ماموس ، فلسفة الفن ) وتاريخ الأدب والنقد ينبغي أن تبرز على الخصوص ، حين نريد أن نفهم نموذج الناقد الفلسفي وعلاقته السوية بالكاتب الخالق . ذلك أن التقسيم الرأسمالي للعمل قدم موزق أيضاً — كما رأينا — لحظات المعالجة العالمية للفن ، الترابطية عضواً ، والتي تصبح في انفصالها عديمة المعنى ، وجعل منها على نحو آلي « مناطق عمل » خاصة مؤطرة بمقاييس دقيقة ! انه يترك هذه المناطق تُدار من قبل « الاختصاصيين » الموزعي العمل الذين أمست فعاليتهم مستقلة بعضها عن بعض أكثر فأكثر باستمرار .

ومن هنا العقم واللامبدئية اللذان سبق ان عرفناهما في التاريخ الأدبي والنقد الحديثين ، ومن هنا علاقتها غير السوية بالأدب . ان التاريخ الأدبي والنقد الحديثين يستخدمان احكاماً ذوقية مجتة وذاتية تماماً في جوهرها . اذ انه حين يرفض احدهم أثراً فنياً ، انطلاقاً من اسباب سياسية مجردة ، فقط لأن كل الاتجاه لا يعجبه — كما قال قيصر المانيا السابق — دون أن يثبت جمالاً تزوير الواقع وتزوير انعكاسه الفني فهو يرتفع ، وهماً فقط ، فوق الاحكام الذوقية اللامبدئية لأصفاء الجمال الاتي .



وطبعاً يوجد أيضاً مثل أعلى « للمؤرخ النقي » في تاريخ الأدب . انه نموذج يدغدغه الروم يبحث وعرض العلاقات التاريخية فقط ( بدون معرفة اسسها الاقتصادية - الاجتماعية ) . اما انه لا يمكن أن ينشأ مع مثل هند - وانتقل باحترام - « الطريقة » سوى تقييمات غير واعية ، مرتجلة ولا مبدئية في الأدب فهذا أمر لا يحتاج الى نقاش ميق .

ولنصف لإكمال الصورة ان لهذا النموذج طباقه أيضاً : في الناقد الحديث الذي يتخذ ، بوعي ذاتي فضور ، موقفاً لا تاريخياً . ان « العالم القديم » ، الفن ، الذي يمتد حسب الحاجة الآنية من هوميروس حتى النزعة الطبيعية أو النزعة الانطباعية ، قد انهار عنده نهائياً ، ونشأ فن « جندي جديد » ويستطيع المرء ان يلتقط ، بتعسف ذاتي ، من الركام الفوضوي لحرائب الماضي العديم المعنى ، أية قطعة كانت ، لأي استعمال آني ، سواء أكان ذلك بلاستيك الزوج او دراما الباروك الالمانية ، كما يؤخذ الزبيب من قطعة الحلوى .

لقد حللنا سابقاً نتائج هذا النقد الأخير فنلق أيضاً نظرة سريعة على تطور تاريخ الأدب . وسأعتمد هنا لتقديم صورة من تاريخ الأدب الألماني . ان أغلبية مقولات هذا التاريخ ( التقييم ، التوزيع المرحلي الخ ) قد حددتها النقاد المشاهير في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر : هرد ، غوته ، شلر ، الاخوة شليغل ثم صارت فيما بعد على يد المؤرخين السياسيين الليبراليين وانسجاماً معهم ضحلة سطحية ( سرفينوس مثلاً ) . لقد سجل فهم هنريش هاينه للأدب ، على اساس الفلسفة الميخيلية ، خطوة الى الامام ، لكنها ظلت قليلة التأثير نتيجة التطور الرجعي للسياسة الألمانية . ومنذ ذلك الحين لم يقدم أحد غير الناقد الفلسفي والناشر فرانز مرنغ وجهات نظر جديدة في فهم تاريخ الأدب الألماني .

أما مؤرخو الأدب الاختصاصيون ، فلم يفعلوا شيئاً سوى ان يكرروا

الى ما لا نهاية ، بشيء من الحرارة او بدونها ، تلك الافكار التي كورت مراراً ذلك انه يتعذر على المرء ان يعتبر توزيع الكتاب حسب سنوات ولادتهم ( ر . م . ماير ) او حسب مكان ولادتهم افكاراً جديدة في التاريخ الأدبي او حتى افكاراً على الاطلاق . لقد جاء هذا النمط من التقسيم الرأسمالي للعمل «باختصاصين» لا يستطيعون حتى بالنسبة لعملهم بالمعنى الضيق للكلمة ان يحرزوا شيئاً ( ولا تتكلم هنا حول الفيلولوجيا الخالصة والتثبت من النصوص الخ ) .

أجل يمكن أن يذهب المرء الى ابعد من ذلك . فهناك بالذات ، حيث سبق تاريخ الأدب الألماني الى سبل خاطئة بالأساس ، لم تأتِ التعريفات من « الاختصاصين » ، بل جاءت كذلك من الأدباء والفلاسفة . ومن يتابع تطوّر تاريخ الأدب الألماني يرى انه قد حُدّد من قبل نيتشه ودلتاي وزيل وستيفان جورج . ان وجهات النظر النظرية التي قدمها هؤلاء ملتوية وخاطئة على نحو عميق جداً . وقد نجم عنها تشويه لاحق للعلاقات التاريخية . ان مؤرخي الأدب « الاختصاصيين » لم يستطيعوا أن ينجزوا في اتجاه الخطأ ابداً شيئاً أصيلاً الى حد ما ، وهم هنا أيضاً مقلدون حُرّفيون فقط لشذات أفكار قذفها الريح من أماكن أخرى . ان هذه الملاحظات السلبية تكمل لوحتنا عن الناقد الفلسفي . ان وحدة المعرفة الفلسفية للتوابط الشاملة ، والبحث المعقّد في الجهرى التاريخي العيني ، هذا البحث الذي يدرك تحولات الفن الحاسمة ، بترابطها مع انعطافات مصير التاريخ البشري ، والمعايير الموضوعية لوجود القيمة الجمالية وانعدامها ، المستمدة من المعرفة التاريخية — المنظمة لماهية الفن ، والأهمية الحاسمة لكل فنان عبقرى وكل أثر عبقرى في هذا التطور : ان وحدة كل وجهات النظر هذه هي التي تصنع الناقد الفلسفي للأدب .

و فقط حيث يتعاون هؤلاء النقاد في عملهم مع الأدباء ، الذين يحبون ،

انطلاقاً من الضرورات الداخلية لتطورهم الخلاق ، حكماً أصيلين لفنهم الخاص وفن الآخرين ، تنشأ علاقة سوية بين الكتاب والنقاد. هكذا كان الأمر في زمن التنوير العقلي ، في المرحلة الكلاسيكية في ألمانيا ، في النهوض الواقعي العظيم في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وفي المرحلة الديمقراطية الثورية في الأدب والنقد الروسيين .

ان هذا الأثر لا يلغي صراع الاتجاهات أبداً . فالتيارات الأدبية في المجتمع الطبقي هي لضرورة وان ، لم تكن أبداً آلية ، للصراعات الطبقة والصدامات بين المطامح الاجتماعية والسياسية . ان تناقضات ألمانيا في زمن الثورة الفرنسية وفابليون وتطور فرنسا الحافل بالأزمات من ١٧٨٩ الى ١٨٤٨ والتأخر بين النزعة الليبرالية والديمقراطية في روسيا - هذا فقط في معرض ايراد بعض الامثلة - لها انعكاساتها في الأدب والنقد . ومن البهي أن عنف هذه الكفاحات وحدة التناقضات في الأدب ما كان يمكن ان تكون اضعف منها في السياسة ذاتها .

ومن البهي أيضاً أن هذه الكفاحات التي تنشب في واقع الناس - فاس المجتمع الطبقي - وعناصر مرعة الاحتداد والكراهة الشخصية والصغار والمهذوحمل الضعيفة ما كان يمكن أن تعدم . ان مؤرخي الأدب البرجوازيين يتعنثون بشغف عن هذه الشؤون الصغيرة التي تصلح جداً لاسدال الستار على المعنى السياسي والنتائج الجمالية لهذه الكفاحات ، ولقلبها قلباً مزوراً الى حالات شبيهة بمشاحنات الأدباء المعاصرين اللامبئية . ان المهم هو مستوى ومضمون هذه الكفاحات . لقد وضع بيلنسكي ودوبروليوف وتشيرنيسكي علماً الخطوط الأساسية الاجتماعية والجمالية لتاريخ الأدب الروسي ، وذلك للتصحيح بالتوضيح السياسي للحركة الديمقراطية الثورية ، وتحريرها من النواقص الليبرالية . ان كل

القصص المحكية حول الكتاب « المهانين » لا تعني شيئاً حياً حقيقة ما تعنيه هذه الكفاحات في التطور الايديولوجي والجمالي في الأدب . ان الشروط السياسية لهذا الوضع قد اصبحت مفهومة بدون صعوبة من قبل اكثريه القراء اليوم . لكن من الصعب أن نتصور (لأن الأمر يتجه ضد الروتين الحديث السيء في تفكيرنا) ان الترفع فوق صفات مشاحنات الأدباء يعني الارتقاء الى الموضوعية الجمالية ، والارتقاء فوق المسائل المشغلية البحتة للخلق الذاتي . ان القارئ اليوم يقرأ مجسداً بقدر بلزائك لرواية ستاندال « معبد بارما » : في كل مسألة سواء أكانت تمس الحياة الاجتماعية أو السياسة أو الأدب ينشب التضاد الأعنف ، ورغم هذا - أو لهذا بالضبط - حب الهواء الصافي المحرر للتاريخ الأصل العظيم : انها تناقضات الحياة التي يدفع كفاحها البشرية الى الأمام .

اننا نحس بهذا الهواء الصافي في كل التعبيرات الجمالية التي تصدر عن الكتاب - النقاد الذين ميزنا ملاحظهم في ما سبق أو عن الناقد الفلسفي . ان تقاليد هذا التطور تبرز أيضاً في زماننا : ففعالية مكسيم غوركي النقدية حملت هذا التراث الى النظرة الاشتراكية للفن ، ولذلك فهو غير مربح بالنسبة للكثيرين من الكتاب المحدثين . ذلك أنه في « احاديث حول العمل اليدوي » يتجلى فهم لعمل الكاتب يختلف اختلافاً نوعياً عن الفهم السائد اليوم : فهو لا يمت بصلة الى « اتقان » التأثيرات المعدة بذكاه بارع ، انه عمل في مادة الحياة الفنية ذاتها لينتزع منها مجهوداً ودأباً اشكال الظهور النموذجية ، وليلبر من فيضها الطافح المضمون الفكري الأرقى ، والاجتماعي الأشد تميزاً ، والجمالي الأنسب .

ان معاصره العظيم في النقد الفلسفي ، لينين ، كان يعرف بدقة ما تعني كفاحات غوركي الايديولوجية بالنسبة للثقافة الاشتراكية . ولقد نشأت بين

كاتب الانتقادات حول تولستوي وهرتزن وبين مؤلف «الأم» و«كلامازوفيتشينا»  
علاقات سوية .

ينبغي على الكتاب والنقاد ان يكتشفوا ، هم انفسهم ، نموذجهم الخاص  
الأرقى في ذاتهم مجدداً ، وان يسيطروا عليه ، كيما تعود علاقاتهم المتبادلة سوية .

١٩٣٩

## الفهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الاول : المثل الأعلى للانسان المنسجم في علم الجمال البرجوازي	٢١ - ٥
الفصل الثاني : السقاء الفكرية للشخصيات الفنية	٧٩ - ٣٣
الفصل الثالث : الصراع بين الليبرالية والديمقراطية مرآة الرواية التاريخية للألمان المعادين للفاشية	١١٦ - ٨١
الفصل الرابع : المسألة تدور حول الواقعية	١٥٨ - ١١٧
الفصل الخامس : رسائل متبادلة بين آن سيفرز وجورج لوكاتش	٢٠٠ - ١٥٩
الفصل السادس : الكتاب والنقاد	٢٤٧ - ٢٠١

١٩٨٥/٥/٢٠٦



كتاب المعاصرة -

الموسسة الجامعية للدراسات والبحوث  
٧٦٢ ٠٠١